

GH

TESIS DOCTORAL

---

LA PINTURA DE PAISAJE Y PERSPECTIVA

=====

EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVII

=====

Director: Dr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez

---

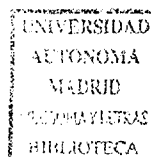


María Cándor Orduña  
Universidad Autónoma de Madrid  
Departamento de Historia del Arte  
Septiembre de 1989

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID



5405811543



## INDICE

=====

INTRODUCCION.....	I
-------------------	---

### PARTE I

#### Capítulo I.

Síntesis de la Historia de la Pintura de Paisaje y Perspectiva en Europa Occidental .....	1
---	---

#### Capítulo II.

La pintura de paisaje y su función en la Historia y en la sociedad de la España del Barroco .....	76
---	----

#### Capítulo III.

La pintura de paisaje y pers- pectiva en los tratadistas españoles ....	102
--	-----

### PARTE II

#### Capítulo I.

Los modos del Paisaje en la lite- ratura y en la pintura españolas del siglo XVII. El primer modo: el paisaje natural o salvaje .....	133
--	-----

#### Capítulo II.

Los modos del Paisaje en la lite- ratura y en la pintura españolas del siglo XVII. El segundo modo: ruinas y arquitec- turas .....	173
---	-----



Capítulo III.

Los modos del Paisaje en la literatura y en la pintura españolas del siglo XVII. El tercer modo: el jardín.....	192
---	-----

PARTE III

Capítulo I.

El primer tercio del siglo. Entre el arcaísmo y la modernidad .....	224
--	-----

Capítulo II.

El segundo tercio del siglo. Las tradiciones europeas .....	242
--	-----

Capítulo III.

El último tercio del siglo. Sevilla y el área mediterránea, nuevos protagonistas .....	269
---	-----

CATALOGO .....	281
----------------	-----

BIBLIOGRAFIA .....	636
--------------------	-----

=====

## INDICE

=====

INTRODUCCION.....	I
-------------------	---

### PARTE I

#### Capítulo I.

Síntesis de la Historia de la Pintura de Paisaje y Perspectiva en Europa Occidental.....	1
--	---

#### Capítulo II.

La pintura de paisaje y su fun- ción en la historia y en la sociedad de la España barroca.....	76
--	----

#### Capítulo III.

La pintura de paisaje y perspec- tiva en los tratadistas españoles.....	102
--	-----

### PARTE II

#### Capítulo I.

Los modos del paisaje en la literatura y en la pintura españolas del siglo XVII. El primer modo: el paisaje natural o salvaje.....	133
---	-----

#### Capítulo II.

Los modos del paisaje en la literatura y en la pintura españolas del siglo XVII. El segundo modo: ruinas y arquitecturas.....	173
--	-----

### Capítulo III.

Los modos del paisaje en la  
literatura y en la pintura españolas  
del siglo XVII. El tercer modo: el  
jardín..... 192

## PARTE III

### Capítulo I.

El primer tercio del siglo.  
Entre el arcaísmo y la modernidad..... 224

### Capítulo II.

El segundo tercio del siglo.  
Las tradiciones europeas..... 242

### Capítulo III.

El último tercio del siglo.  
Sevilla y el área mediterránea, nue-  
vos protagonistas.....

CATALOGO ..... 281

BIBLIOGRAFIA..... 636

=====

## INTRODUCCION

=====

El presente trabajo tiene el propósito de insertarse en la línea de la recuperación de géneros menores - o al menos considerados como tales - que se perfilan modestamente en el panorama de la pintura española del Barroco frente a los géneros dominantes, sobre todo la pintura religiosa y acaso el retrato en su vertiente cortesana. Aunque el bodegón y la pintura de temas mitológicos han sido objeto de excelentes estudios en años recientes e incluso lo ha sido la pintura de género si bien no en España sino en Hungría, el paisaje se halla todavía en espera de constituir tema monográfico.

En la elección del tema me guió el convencimiento de que era preciso ahondar en el conocimiento de estos aspectos "marginales" para que la imagen del arte y la cultura del Barroco alcance una configuración verdaderamente global. Este es el sentido fundamental de este trabajo, cuya elaboración ha debido asumir humildemente una serie de factores en contra derivados de las propias características del género y de su función y secundaria importancia en la época, además de la falta de una visión de conjunto de la cual partir.

Ante todo había que contar con la dispersión de gran parte de las obras en épocas de las cuales apenas ha quedado una mención que de poca ayuda sirve respecto a su actual paradero; añádase a ello que las autorías consignadas en noticias de ventas u otras semejantes ya del siglo XIX o de principios del XX son poco de fiar, sobre todo por lo que respecta a los grandes nombres: los de Velázquez y Murillo aparecen una y otra vez junto a obras de las cuales no se posee ningún otro dato. A este respecto es bien sabida la preferencia de los coleccionistas ingleses y franceses por ambos maestros, preferencia que ocasionó la salida de España en fechas tempranas de multitud de cuadros

"de escuela" o sencillamente atribuido a uno o a otro sin más explicación.

De todos estos cuadros son muy pocos los que han pasado a un museo o bien a una colección cuya importancia haya motivado la difusión y reproducción de las piezas que aquí nos interesan. Nos vemos así privados de una gran cantidad de datos que hubieran tenido considerable relevancia a la hora de establecer las características de esas entidades a que he aplicado la denominación "círculo de ...", inevitablemente vaga pero también prudente.

Junto a estos casos se hallan los de las menciones documentales que atribuyen paisajes - o cuadros de arquitecturas - a pintores de cuya actividad en este sentido no se tiene ninguna constancia material. Se trata por lo general de menciones más antiguas, es decir, más fiables; aparecen con la máxima frecuencia en los testamentos e inventarios o tasaciones de los bienes de propietarios tempranos o incluso de los propios artistas. De poderse identificar aquellas de dichas obras que se hubieran conservado nos serían muy útiles para precisar algo más el estilo y la actividad de esos artistas.

Paralelamente, dado que un gran volumen de las producciones de este género estaba destinado al ornamento de casas nobiliarias y burguesas, sus posibilidades de localización e incluso de conservación han sido menores que en el caso, por ejemplo, de las pinturas de tema religioso, en su mayoría realizadas para iglesias y conventos de donde a veces no se han movido durante siglos. Objeto con harta frecuencia de transacciones comerciales, los paisajes han desaparecido mayoritariamente de los cauces de acceso más habituales. De ello sólo han estado libres las piezas que pertenecieron a las colecciones reales y que encontraron el camino hacia los museos, siempre

en razón de su calidad y también de su buena suerte, pues de muchas de las que figuran en los inventarios reales carecemos de noticias posteriores; algunas de ellas se han perdido en los traslados o en los diversos incendios sufridos por los palacios y sitios reales. Muchas de estas entradas se refieren a cuadros de los que no podemos asegurar si son o no españoles; su inclusión aquí obedece a la conveniencia de tenerlas recopiladas por si se presentase la ocasión de hacer alguna identificación en el futuro.

De estas y otras razones cabe deducir que la obra conocida o al menos accesible con relativa facilidad es escasa, si bien no tanto como en la historiografía artística tradicional se suele afirmar. Ciertamente es también que se trata de un género menor, pero no tan menor que no mereciese la atención de los tres máximos pintores del Barroco español, Velázquez, Ribera y Murillo, que eligieron este género para algunas de sus producciones más depuradas y excelsas. Al mismo tiempo, los artistas que seguirían a éstos a buena distancia en cuanto a su calidad y significación histórica - Collantes, Mazo, Agüero, Orrente - se hallan entre los más interesantes y atractivos del panorama pictórico de su tiempo dentro de una modesta y nutrida segunda o tercera fila.

La obligación de estar atentos a los modos de hacer y novedades de fuera - que viene dada por la falta de unas tradiciones específicas - añade a las obras de los paisajistas españoles de la época un interés suplementario, al constituir un punto de enlace con mundos generalmente más avanzados, interpretados con mayor o menor fortuna según el talento y la capacidad técnica y creativa de cada cual. Los artistas más mediocres y artesanales se limitarán a seguir modos tradicionales sin aportar rasgos personales como harán otros más dotados. La

copia de estampas flamencas es método habitual para satisfacer la demanda de un producto cuya función es esencialmente decorativa. Es de señalar que lo que mayoritariamente se adopta de esta intensa presencia de los flamenco no es la novedad sino los rasgos más arcaizantes, mientras que un contacto más directo con los logros italianos hacen que los artistas que siguen esta línea estén más al día o al menos sufran un desfase menor, como sucede a Orrente con lo bassanesco.

Volviendo al tema documental y entrando al mismo tiempo en el de la metodología utilizada en este trabajo, quisiera destacar que la materia prima de éste es el estudio de las imágenes y no la consulta de archivos, que incrementaría la recopilación de obras desconocidas y tal vez <sup>aportaría</sup> unas pocas identificaciones, pero nada desde un punto de vista conceptual o estético sino simplemente estadístico. Así pues, esta labor se ha limitado a los inventarios reales, al Archivo de Palacio y a las colecciones de documentos publicados en diversas épocas. Lo primero era imprescindible para establecer la trayectoria material de muchas obras, algunas de ellas de la máxima importancia en el conjunto; lo segundo ha aportado algunas precisiones acerca de obras concretas y lo tercero ha sido de gran utilidad, además de para constatar la existencia de un volumen de producción insospechado, para hacer una primera y pequeña estadística de las características sociales y profesionales de la clientela.

Aparte de la nobleza, hay que mencionar la presencia de doctores, notarios, clérigos, caballeros de la Orden de Santiago, militares de cierta graduación - como un capitán de coraceros -, mercaderes de lonja, familiares de la Inquisición, algún montero de la casa del rey y un factor de la casa de Fúcar. Es decir, representantes de lo que era la



en déble y embrionaria burguesía española de la época. Lo escaso hasta el momento de las publicaciones de este tipo de documentos hace suponer que la investigación futura de los correspondientes archivos sea un gran filón por lo que a nuestro tema se refiere, aunque muchas veces no conste el nombre del autor de la obra y por tanto sólo nos proporcione el conocimiento de que la cantidad de cuadros de paisaje es - o fue - muy superior a lo que se podía juzgar por los ejemplos conservados.

Además de la fundamental búsqueda en museos, la consulta de archivos fotográficos (Mas e Instituto Amatller de Barcelona, CSIC y antiguo Moreno de Madrid) ha tenido gran relevancia en la elaboración de este trabajo por la preeminencia de la imagen sobre lo documental a que he aludido.

En otro orden de cosas, se ha concedido un papel casi coprotagonista a los textos literarios y en segundo término a los teóricos. El motivo ha sido el deseo de reconstruir en la medida de lo posible la visión de la Naturaleza en la España de la época, para lo cual los testimonios literarios son de un valor inapreciable no solamente por las sugerencias que proporcionan por sí mismos sino también por apoyar y enriquecer las que ofrece la pintura.

La primera parte se compone de un primer capítulo de carácter introductorio que resume la historia de esta modalidad pictórica y cómo se configura como género independiente a partir de los fondos de los cuadros; se basa en una extensa bibliografía que trata el tema desde diversos puntos de vista, con prioridad de las monografías de artistas especializados, que son con mucho el tipo de estudio más abundante. El segundo sustituye al marco histórico tradicional tratando de establecer un sistema de referencias que aporte alguna luz a la función de la pintura de paisaje en la sociedad española del siglo XVII, atendiendo sobre todo a la ausencia de una burguesía consolidada

que, como en otros países, hubiera sido la gran impulsora de esta modalidad por ser su principal destinataria, y destacando la importancia de la repercusión de los fenómenos históricos en el desarrollo de las formas artísticas y en última instancia en el hecho mismo de que existan o no y en qué medida. La bibliografía utilizada abarca, por una parte, los clásicos del marxismo y una serie de estudios fundamentales sobre aspectos sociopolíticos, económicos e ideológicos del Barroco y, por otra, algunas obras que tratan temas literarios o culturales en un sentido más amplio dentro de la misma época y que he tomado como guía para este breve análisis. El último capítulo de esta parte consiste en un estudio de los textos sobre el tema contenidos en las obras teóricas españolas desde el siglo XVI hasta el XVIII así como las necesarias referencias a tratados no españoles, en su mayoría italianos ya que fueron éstos los que ejercieron mayor influencia sobre la teoría artística española, referencias que se remontan al siglo XV y que aportan un marco conceptual y estético más rico que la generalidad de los teóricos españoles, atentos casi exclusivamente a descripciones de procedimientos técnicos y consejos de carácter pedagógico.

Los tres capítulos de la segunda parte pretenden aplicar al paisaje y a las arquitecturas la antigua teoría de los modos, formulada por Vitruvio para la escena teatral, y establecer una tipología al respecto a partir de unos materiales puramente literarios pero en relación con la pintura, con el fin de manejar la mayor cantidad posible de datos para configurar la imagen de la Naturaleza en la España barroca, que como ya he dicho es el objeto fundamental de este trabajo y que rebasa lo exclusivamente plástico.

Esta ordenación del material utilizado se justifica por la presencia continuada de la teoría de los modos en los tratados sobre arte desde la Antigüedad hasta la época que nos ocupa y aún más allá, muy señaladamente en el siglo XVIII.

Por otra parte, el estudio combinado de textos literarios e imágenes artísticas es de enorme utilidad para extraer conclusiones acerca de la función del escenario natural de las representaciones artísticas de cualquier modalidad. En los tres modos establecidos, el paisaje libre, salvaje o **rústico**, el paisaje con ruinas y el jardín, se observa una dependencia total de la presencia humana, para la cual es la naturaleza un marco tratado en términos más retóricos y ornamentales que profundamente sentidos o propios de una reflexión filosófica de cierta trascendencia. A ello corresponde la ausencia casi total de pinturas de paisaje sin figuras humanas, modalidad tan frecuente en otras culturas europeas y sobre todo en Flandes. Por su parte, ruinas y jardines propician la meditación sobre conceptos tan caros a la **mentalidad** de la época como la constante confrontación de lo natural y lo artificial, unas veces reveladora de una situación de profunda crisis y otras simple tópico repetido hasta la saciedad.

La inclusión de los temas de ruinas, no solamente en estos capítulos sino también en el Catálogo junto con el paisaje propiamente dicho, se debe a diversas razones, la principal y más práctica de las cuales es la misma imposibilidad de separar en muchos casos un género de otro, puesto que las ruinas se sitúan habitualmente en paisajes gran parte de los cuales se incluye en los cuadros y hubiera tenido que prescindir en este estudio de numerosos ejemplos de indudable interés. Además, y ya desde un punto de vista conceptual, con la interacción de paisaje y ruinas se crea una forma específica de expresión plástica que pone en marcha unos mecanismos diferentes de los del puro paisaje.

Las vistas de ciudades y conjuntos arquitectónicos requieren un razonamiento paralelo, si bien suelen disfrutar de mayor independencia respecto del entorno paisajístico que las ruinas. No obstante, también el "paisaje urbano" constituye un subgénero dentro del paisaje y es preciso tener

en cuenta los matices que aporta al análisis de éste. Otro argumento de carácter metodológico es que por regla general son los mismos artistas los que cultivan ambos géneros y su estudio quedaría empobrecido si prescindieramos de una parte importante de su producción, ya de por sí escasa e incompleta. Pensemos en lo que sería un análisis de la obra de Martínez del Mazo que dejase fuera su Vista de Zaragoza.

La bibliografía de esta parte se compone esencialmente de un gran número de obras literarias del siglo, de las cuales se han extraído los pasajes que he considerado más reveladores y que han dado lugar a una serie de subtemas, puestos en relación no sólo con los conceptos presentados en los capítulos de la primera parte sino también en la medida de lo posible con los cuadros catalogados. Si bien no se pueden considerar dichos textos como ilustración de los cuadros, sí se puede afirmar que los mencionados conceptos hallan en aquéllos su más clara formulación.

La tercera y última parte se centra en un estudio resumido y sistematizado de los materiales que componen el Catálogo, ordenados por tercios de siglo y con especial atención a los principales focos de producción y su alternancia a lo largo del siglo. Cada uno de estos tres capítulos tiene el propósito de ser al mismo tiempo una introducción que facilite la consulta del Catálogo y un intento de presentar una serie de conclusiones que de éste se puedan extraer.

Empeño especial en estos capítulos y en el propio Catálogo, al cual son paralelos, ha sido relacionar constantemente las realizaciones españolas en este terreno con las que se llevaban a cabo en otras regiones de Europa cuyo papel rector al respecto en uno u otro período es evidente. Unas veces esta relación se manifiesta a través de la simple obediencia a pautas tradicionales o incluso arcaicas; otras

comprobaremos la existencia de una sensibilidad más o menos aguda hacia lo que representa la modernidad. El paisaje italiano, flamenco y francés está presente en cada etapa de este trabajo, especialmente en el Catálogo, donde he tratado de aportar un buen número de referencias concretas, acompañando en muchos casos la imagen del cuadro analizado con otra u otras obras no españolas, bien a título de fuente directa bien como ayuda para ver en qué mundo se movían estos artistas.

Esto, aparte de ser imprescindible en un estudio del paisaje español, tan dependiente de pautas foráneas, constituye asimismo una llamada de atención - que deseo añadir a las muchas que en años recientes ha habido en este sentido - sobre la necesidad, mayor conforme progresa la investigación y aumentan los datos conocidos, de plantear una futura historia del arte que, superando el convencionalismo de unas fronteras que son resultado más de la arbitrariedad que de los procesos históricos, se divida en áreas de influencia que abarquen zonas de Europa más o menos amplias o interrelacionadas con arreglo a los factores propios de la época estudiada. La división tradicional por países, mantenida por comodidad metodológica, pone de manifiesto su inoperancia y su insuficiencia ante el simple caso de los artistas que o bien trasladan pautas de su lugar de origen a otro en el que fijan su residencia, como algunos flamencos afincados en España, o bien adoptan plenamente las del medio en el cual desarrollan su actividad al pasar a otras tierras, como sucede con Ribera y con el más modesto Vicente Giner, a los cuales se puede considerar más pintores italianos que españoles pero que, en términos menos estrechos, serían excelentes representantes de un área mediterránea que abarcaría tanto buena parte de Italia como el Levante español. La definición de estas áreas obedecería ante

todo a las relaciones políticas, comerciales, etc. que las zonas implicadas hubieran mantenido en cada período histórico, pues determinarían las vías de expansión de dichas áreas de influencia y por tanto de los modelos artísticos. Se obtendría así una imagen más fiel a la realidad histórica, puesto que las relaciones entre países o zonas eran más intensas de la que una consideración tradicional de la historia, por fortuna superada, permitía suponer.

Mi propósito al incluir aquí estos planteamientos no es el de hacer utopía historiográfica sino el de establecer un marco adecuado para algunas de las conclusiones que se pueden obtener del estudio del material reunido en este trabajo. En cada uno de los tercios del siglo se siente la constante presencia de territorios que formaban parte aún del decadente Imperio o que estaban unidos a éste por lazos político-familiares o diplomáticos. En el primer tercio, junto con una primacía casi exclusiva en este género ostentada por Madrid y en segundo término por Toledo, la nueva capital y la vieja, se destacan ya los vínculos con Italia y con Flandes, si bien tienen un carácter muy distinto como he comentado más arriba, pues mientras algunos artistas viajeros se sienten atraídos por la modernidad italiana, las novedades que Rubens introduce en el Norte tendrán que esperar algún tiempo para hallar reflejo en España. Los artistas que sigan los modelos flamencos, empezando por Juan de la Corte, allí nacido y formado, se atienen a los esquemas tradicionales del manierismo tardío, como hacen también, curiosamente, artistas que son abanderados del primer naturalismo en el bodegón y en las figuras y escenas, como Sánchez Cotán y Van der Hamen, éste último de origen flamenco. Es también ecléctico, aunque en otro sentido pues apuesta por la modernidad también en el paisaje, <sup>Mayno</sup> que se inserta con algunos de los suyos en el más puro clasicismo carraccesco. Orrente recurre

a su formación bassanesca para aportar otro matiz a la imagen heterogénea de estas décadas.

En el segundo tercio, el foco dominante cortesano-madrileño da sus mejores frutos gracias a Velázquez, Mazo y Agüero, que conocen en las colecciones reales y - al menos los dos primeros - en la propia Italia los logros más actuales de este país y los supremos del pasado, fundamentalmente el paisaje tizianesco. La depurada formulación clásica de Claudio de Lorena, bien representado en la colección palaciega desde 1634, empezará a ejercer su fecunda influencia en los artistas españoles de este círculo. Collantes, por su parte, realiza una personal y acertada síntesis de elementos flamencos e italianos que parece requerir en su biografía un viaje a Italia aún no demostrado documentalmente, como es posible apuntar para Agüero por las directísimas sugerencias napolitanas que sus obras más avanzadas manifiestan.

Sobre Mazo hay que hacer también la precisión de que, si bien a partir del viaje a Italia son los elementos italianos los que dominan en su producción, en las obras anteriores a aquél cabe destacar una cierta influencia de obras nórdicas de diversa procedencia, como se especifica en el lugar correspondiente del Catálogo.

En este mismo período se va configurando un foco paisajístico en Andalucía, muy determinado ahora y posteriormente por la influencia flamenca, debida en esencia a la creciente demanda e importación de obras de este origen. Un ejemplo curioso es Antonio del Castillo, capaz al mismo tiempo de ejecutar pinturas de tema rural al modo bassanesco mientras sus fondos habituales dependen estrechamente de los modelos flamencos cuyo eco vemos igualmente en Zurbarán. Y un caso totalmente aparte de estos dos grandes centros de producción es Ribera, cuyos impresionantes paisajes realizados en Nápoles revelan el influjo de neovenecianismo llegado de Roma.

El foco sevillano, con Murillo a la cabeza y un extremado tono flamenquizado que reinterpreta el estilo de Momper, Brill y otros artistas con una técnica deshecha y esponjosa, incrementa su importancia en el último tercio, a la par que disminuye la de Madrid, cuyos grandes pintores del momento no parecen preocuparse por el paisaje, si juzgamos por la obra conservada o inventariada con la salvedad de José Antolínez, por el momento poco concretada.

En este brevísimo resumen he querido únicamente destacar la manera en que se suceden los centros de gravedad y las relaciones que los vinculan a los grandes focos de creación y producción de fuera de España. A pesar de la complejidad y relativa riqueza de esas relaciones, sólo algunos pintores de talento superior las aprovecharon para crear obras de primera magnitud; junto a ellos hay otros, no geniales pero sí dignos, que merecen mayor atención de la que hasta ahora se les ha venido concediendo: sólo Collantes, Mayno y Orrente han recibido un tratamiento adecuado, y eso en años recientes. Mazo y Agüero son tal vez los artistas más mimados en este trabajo por considerar que tienen pleno derecho a salir del limbo historiográfico en que se les ha mantenido salvo honrosas pero parciales excepciones. Con los sevillanos - de origen o de adopción - Iriarte y Francisco Antolínez he tratado asimismo de llevar a cabo una sistematización que ayude al futuro estudio de su producción. Pero tras ellos hay un gran número de artistas y de pinturas anónimas que bajan el nivel medio del género, en comparación con los ahora nombrados, hasta no permitir que deje de ser efectivamente "menor", y así ha de aceptarse por el momento. Mi propósito ha sido, pues, tratar de perfilar en lo posible el estilo y las aportaciones de unos artistas cuyo papel en la historia del arte es modesto pero en los cuales la observación atenta puede descubrir pequeños valores insospechados que añadan una pincelada más al cuadro general de la pintura



española del Barroco.

Para cerrar estas páginas introductorias, nada mejor que dejar constancia del apoyo que he encontrado en personas e instituciones a lo largo de la realización de este trabajo, que ha sido posible en parte gracias a la concesión de una beca de Formación de Personal Investigador, disfrutada a través de la Universidad Autónoma de Madrid entre los años 1984 y 1987. He de mencionar la inestimable ayuda que me han proporcionado diversos museos, archivos y bibliotecas, especialmente por lo que se refiere a los archivos barceloneses más arriba citados y a las bibliotecas del Instituto Diego Velázquez del CSIC y del Museo del Prado, que posibilita la consulta de libros y artículos recién publicados en diversos países y difícilmente accesibles de otra manera. También en referencia al Prado he de citar a los miembros de la brigada especializada en el manejo de los cuadros, que me han guiado pacientemente por sus almacenes en busca de cuadros no expuestos. Asimismo deseo manifestar mi agradecimiento a varias instituciones oficiales por su amable colaboración en el estudio directo de cuadros de su propiedad o en ellas depositadas. Y finalmente, aunque de manera destacada, a los profesores e investigadores que han contribuido con sus consejos y correcciones a facilitar mi labor, en especial el director del trabajo, don Alfonso E. Pérez Sánchez, como también a los amigos y compañeros que con su apoyo y sugerencias han acompañado su realización a lo largo de estos años.

=====

PARTE I

=====

Capítulo I

=====

Síntesis de la Historia de la Pintura  
=====

de Paisaje y Perspectiva en Europa  
=====

## I. La Antigüedad.

Como historia de la actitud humana ante la Naturaleza, la historia de la pintura de paisaje se puede plantear como expresión de una dialéctica de plenitud y aspiración, de felicidad y nostalgia, y también de una dialéctica de lo vital y lo cultural en una doble faceta de reflexión intelectual ante lo vital - en última instancia lo real - y de revitalización y enriquecimiento de lo intelectual mediante la aproximación al mundo real y vecino, al marco de la historia humana. Creo que estos aspectos podrían servir como línea conductora a través de las diversas etapas no sólo de este género artístico sino de la concepción de la Naturaleza, dado que parecen presentarse como constantes desde los orígenes.

Estos orígenes se encuentran, como es bien sabido, en Grecia, pero junto a los primeros datos y con-

ceptos aparecen los primeros problemas, ya que de la gran pintura griega no han subsistido más que copias romanas, e incluso de la romana ha llegado a nosotros una mínima parte compuesta solamente por frescos, pues la pintura de caballete se ha perdido por completo, y desconocemos si en ella tenía algún papel el paisaje.

Por si esto fuera poco, se ha perdido también gran parte de los textos literarios clásicos, sobre todo griegos, con lo cual la información acerca de cualquier tema, y más cuando son tan importantes los factores ideológicos y de sensibilidad como en el nuestro, tienen un carácter permanentemente provisional, si se permite la paradoja.

No obstante, habría que hacer unas consideraciones previas útiles no solamente para entender las fases primitivas de la historia del género paisajístico sino también sus etapas de desarrollo y perfección e incluso el rechazo que parece caracterizar a nuestra época. La relación del hombre con la Naturaleza y sus fuerzas se ha expresado durante siglos a través del mito y de las especulaciones teológico-filosóficas. Esto tiene lugar en todas las culturas, sea cual sea la distancia geográfica o temporal que las separe. Sin necesidad de apelar a un hipotético inconsciente colectivo, se advierte la presencia de recuerdos de la experiencia elemental humana en mitos tales como los de la Tierra como Magna Mater, las Cuatro Edades del Mundo y entre ellas la de Oro paradisíaca, los Cuatro Elementos, etc. Como es sabido, la pervivencia de lo mítico aunque sea a nivel inconsciente es extraordinaria; las religiones son su penúltimo refugio, pero llegan a asomar incluso en algunos sistemas filosóficos y científicos, pues si bien esta

presencia de lo mítico en la redacción con la Naturaleza perdura hasta el gran desarrollo científico actual, todavía en las teorías evolucionistas de Darwin podemos advertir un rastro de los mitos de la Edad de Oro y el Paraíso bíblico, mitos que en cierto modo fueron revitalizados en el siglo XVIII por obra de las tendencias cuyo máximo representante fue Rousseau.

Los términos dialécticos a que me he referido - nostalgia, plenitud - aluden precisamente a este mito de la Edad de Oro, que está en la raíz de las representaciones paisajísticas en la Antigüedad, las proyecta en un ámbito supraterráneo y extrahistórico en la Edad Media y las carga de contenido cultural desde el Renacimiento hasta el Rococó. En las sociedades primitivas, mágicamente ligadas a la Naturaleza, cuantos viven en constante intercambio con ella por el trabajo - campesinos, pastores, pescadores - ven el paisaje desde un punto de vista utilitario. Cuando la vida se hace más compleja y refinada y la civilización adquiere un carácter urbano tiene lugar un distanciamiento, una ruptura, que producirá una nueva visión no ya ingenua, instintiva, sino nostálgica y en último término estética. El modo de vida urbano provoca - y ésta es una de las muchas contradicciones de la Historia - una afirmación de las capacidades humanas, un aumento de la confianza en el progreso, y paralelamente un hastío de la propia civilización, hastío que conduce a unos planteamientos que se proyectan en el pasado o en el futuro en forma de mitos, utopías o argumentos de ciencia

ficción. En diversas épocas, y desde luego en el mundo antiguo, hay una nostalgia sentimental por la primitiva unión con la Naturaleza, perdida al hacerse la civilización más compleja y en cierto modo más artificial, y al mismo tiempo por la época en la que tal unión era determinante de las relaciones entre hombre y Naturaleza. Esta visión está teñida de pesimismo al considerar una progresiva degradación de la historia humana a través de las cuatro edades de Oro, Plata, Bronce y Hierro y, como toda proyección en el pasado de las aspiraciones y frustraciones de una época, falsea esencialmente la realidad, convirtiendo la lucha sorda de la humanidad primitiva con las fuerzas oscuras de la Naturaleza en materialización del sueño elemental de una vida feliz, sin preocupaciones ni constricciones materiales. En estas utópicas visiones de dicha y plenitud tiene origen el "topos" de una imagen paisajística ideal de la Edad de Oro en la literatura, la pintura y el arte de la jardinería, imagen que plasma en Arcadias bucólicas, jardines del amor y todo género de paraísos perdidos. El tema del jardín tiene una relevancia especial como fragmento de naturaleza sometido al capricho del hombre; en sus formas míticas - Paraíso, Elíseo, Hespérides - asume siempre un carácter ultraterreno de escenario de perfección, de algo que nos espera "más allá".

La atención hacia el paisaje surge, pues, de la aspiración de las culturas desarrolladas hacia la felicidad, la paz, lo originario; incluso constituye un depósito de frustraciones humanas, pues el hombre quiere refugiar su finitud en el ritmo imperturbable y en la constante renovación vital de la Naturaleza. Estas aspiraciones son universales, y de aquí que el paisaje sea tema artístico y literario en tan diversas civilizaciones; por lo que se refiere a la occidental, la multiplicidad de formas y fases de evolución corresponde al carácter esencialmente dialéctico del espíritu europeo.

La creación de grandes ciudades, y de un modo de vida específico es premisa indispensable para la visión es-

tética del paisaje y para el surgimiento de las primeras imágenes artísticas paisajísticas. Jakob Burckhardt alude a la relación de la cultura helenística con lo sentimental y lo melancólico, así como con el nuevo sentido de la Naturaleza, que se traduce en un interés por las vistas panorámicas y que antes se dio entre los persas, según refieren Herodoto y Tito Livio; repara asimismo en la existencia de paseos, parques y jardines en las grandes urbes (Antioquía, Alejandría, etc.) y en el impulso del habitante de estas ciudades hacia la Naturaleza libre (1). Detrás de este impulso y del propio mito del paraíso perdido hay todo un complejo entramado cultural cuyas líneas fundamentales son las que marcan la filosofía y la literatura, la primera con las tendencias cínicas y estoicas, cuya consigna es " *secundum naturam vivere* ", y la segunda con el modelo de la poesía bucólica helenístico-romana, aunque no debemos olvidar la presencia del paisaje en la novela alejandrina con el pretexto del argumento amoroso y viajero, que exige una serie de descripciones más o menos fantásticas. En estas novelas, y más aún en la poesía bucólica que culminará en Virgilio, aparece el tema de la participación de la Naturaleza en las emociones humanas y la invocación a los elementos naturales, que tanta relevancia tendrá en las literaturas renacentistas y barrocas.

El mito de la Edad de Oro está presente en Teócrito, que funda el bucolismo transformando la visión de Homero, para quien la Naturaleza era hogar de dioses y héroes y teatro de sus acciones y pasiones. Para Teócrito es más íntima, más cercana a la realidad; después de él habrá una mayor idealización e interiorización; el escenario pasa de Sicilia a Arcadia, patria de Pan, y desde Virgilio y Ovidio será ésta la región bucólica por antonomasia. Se inicia la descripción de la naturaleza como " paisaje ideal ", relacionado con el clasicismo de la época augustea. Aparece el tópico del " *locus amoenus* ", de origen retórico-poético y que tendrá efecto en toda la poesía y la pintura europeas hasta el siglo XVIII.

La evolución del pensamiento griego es esencial para la atención artística hacia el paisaje: sólo desde Aristóteles es posible la experiencia de la Naturaleza como paisaje estético; para lograrlo era necesaria la superación de la Idea platónica, enemiga de la mimesis. Lo que cambia en la época helenística es la imagen del mundo, que de estática pasa a ser dinámica y estructurada. Se constituyen las bases de la filosofía natural y comienzan la observación y el descubrimiento. Hasta esa época el arte no empieza a abandonar su dirección teocéntrica o antropocéntrica exclusiva, que impide el desarrollo de un arte paisajístico y que volverá a instaurarse a fines de la Antigüedad para dominar gran parte de la Edad Media.

Las fuentes literarias no ayudan mucho en la tarea de reconstruir las fases originarias del género: Vitruvio alude a la imitación de objetos reales de los antiguos, caída en desuso en su época frente a nuevos tipos de decoración que según él responden a una "moda ilógica". Los antiguos "reproducían paisajes inspirándose en las condiciones naturales de los lugares; y así pintaban puertos, promontorios, playas, ríos, fuentes, estrechos, templos, bosques, montes, rebaños, pastores, y aun en algunos locales grandes cuadros que en medio del paisaje representaban imágenes de dioses o escenas de leyendas así como la guerra de Troya o los viajes de Ulises a través de diversos países, y otros temas semejantes inspirados en la Naturaleza." (2). Diodoro utiliza por primera vez la denominación "topographos", con sentido de pintor de paisaje, y habla de un cierto Demetrios, que pasó de Alejandría a Roma en la primera mitad del siglo II a. C. y fue al parecer más divulgador que inventor del género (3). Por otra parte son bien conocidas las alusiones de Plinio el Viejo a Ladius y a su "maniera amoenissima", más cercana quizá a la posterior pintura de género con fondo de paisaje y que transforma y vivifica la pintura de paisaje (4).

Por lo que a Grecia respecta apenas hay noticias, y en cualquier caso no anteriores al siglo IV a. C. y pro-



cedentes más bien de la Magna Grecia. Por ejemplo, en la época 380-330, caracterizada por la búsqueda de un espacio pictórico, encontramos en la escuela de Apulia un especial interés por los problemas de la perspectiva monumental; algunos fragmentos de cerámica están ornamentados con edificios abiertos que muchas veces son marco de representaciones teatrales, generalmente de tema mitológico-heroico; adoptan el estilo ilusionista propio del decorado teatral. Es interesante observar que la primera mención escrita de la pintura de paisaje y arquitecturas, una de las que aparecen en la obra de Vitruvio, se refiere precisamente a los tipos de escena teatral griega y su correspondencia con el tema (5), y es el momento de recordar el importante papel que el teatro tenía en Grecia no sólo como arte sino como forma de vida comunitaria.

En el siglo III a. C. la cerámica empieza a desaparecer ante el fresco y el mosaico; pocos años más y tendremos que guiarnos por las copias romanas posteriores. La creciente importancia del marco natural, la paulatina introducción de árboles, plantas, montañas y cielo ¿existían en esta etapa de la pintura griega o se deben enteramente a la aportación romana? Un dato importante es la presencia en Roma de pintores griegos que siguen la tradición de la pintura helenística. Ya hemos visto cómo Demetrios procedía de Alejandría, y si suponemos que habría muchos como él resulta comprensible la gran influencia que el arte alejandrino ejerció tanto dentro del helenístico como sobre el romano: desde el siglo II a. C. esta influencia guarda relación con la difusión del culto a Isis, y culmina a mediados del siglo I, en época de Cleopatra.

Los primeros paisajes romanos conservados se remontan a la época tardorrepública; a partir del siglo II a. C. se desarrollarán los cuatro estilos pompeyanos, que con excepción del primero nos ofrecen la mayor parte de las producciones paisajísticas antiguas que hoy conocemos. La afición de los propietarios de casas y villas de Campania a los lugares naturales de gran belleza es bien patente ya en su elección de emplazamientos.

En el II estilo, dominado por las arquitecturas ilusionistas y por la ruptura perspectílica del muro, la búsqueda de la profundidad espacial lleva a los artistas a incluir fragmentos paisajísticos que desempeñan el papel de ventanas abiertas al exterior, siempre dentro de una concepción general escenográfica. Se trata de escenas mitológicas o de carácter sacro-idílico en las que no faltan arquitecturas ni figuras humanas y animales. Son especialmente importantes las seis escenas de la Odisea (Biblioteca Vaticana), que decoraban una casa del Esquilino; están entre las primeras realizaciones de estilo alejandrino - los rótulos en griego indican la procedencia del autor - y son fechables hacia los años 50-40 a. C., respondiendo tal vez a prototipos helenísticos del siglo anterior. En éste y otros temas heroicos encontramos una naturaleza gigantesca de tono visionario que empuja a las figuras humanas, desplazadas de su papel protagonista; en las escenas satíricas dejará de ser morada de dioses y héroes.

Desde el punto de vista estructural lo más significativo es la organización unitaria de éste y otros ciclos pictóricos; guarda estrecha relación con el nuevo sentido espacial que caracteriza a las aportaciones artísticas romanas, sobre todo en lo que se refiere a su arquitectura frente a la griega. Como ha dicho Erich Steingraber, la representación del espacio "inaprehensible" aparece aquí por primera vez, como realidad que incluye los volúmenes, como tema principal del paisaje occidental (6).

De época de Augusto son las decoraciones de la Farnesina (Roma), que en la bóveda tiene estucos en relieve, posteriores a las pinturas, y de la Casa de Augusto en el Palatino, que incluye paisajes de ambiente egipcio y alguna vista urbana. Corresponden también al II estilo los frescos de Boscoreale y Boscotrecase; entre los primeros se cuentan algunos de los más bellos ejemplos del ilusionismo arquitectónico pompeyano.

Sin embargo, el II estilo, respondiendo a un concepto estrictamente arquitectónico, era demasiado severo y simé-

trico para satisfacer los deseos de novedad de una sociedad cuyos gustos se habían tornado más exigentes a raíz de la expansión imperial, que trajo consigo viajes, comercio marítimo, curiosidad por otras tierras y culturas y por tanto necesidad de nuevos medios artísticos para transmitir todas aquellas nuevas impresiones. En la época de Augusto, la corriente alejandrina y las innovaciones de Iudius corresponden a este nuevo ambiente. Según Plinio, este pintor aporta vivacidad, colorismo, luminosidad, una técnica impresionista (*ars compendiaría*) y una visión panorámica unitaria; aparecen los paisajes nilóticos, bullentes de vida humana, animal y vegetal.

Los estudiosos del paisaje antiguo suelen referirse en este punto a un carácter itálico revelado por unos intereses realistas, pero creo que es aventurado hablar de realismo con respecto a estos paisajes; tal vez hay una visión mediatizada por el deseo de evasión al "locus amoenus" y muy pocas pinturas - aunque más mosaicos - escaparían a la idealización que es compañera inseparable del modo idílico, más cercano con todo a la realidad que el heroico. Tal vez se pudiera plantear una dialéctica de fantasía e ilusionismo, por una parte, y unos primeros intentos de observación naturalista, por otra, contraposición que sería determinante de todo el paisaje antiguo en sus producciones y en su evolución. No se puede olvidar el hecho de que no se busca la semejanza con un lugar real, sino que se construye un mundo imaginario en el cual se insertan fragmentos de escenas o elementos vistos, recordados.

Una obra importante de transición entre el II y el III estilos es el jardín de la Villa de Livia en Prima Porta (Roma). Siendo cuatro paredes en las cuales la decoración se desarrolla ininterrumpidamente, sin marco arquitectónico alguno, estos frescos se insertan en la tradición romana de extensión del espacio que ya veíamos en Pompeya en el II estilo, tanto en profundidad como en panorámica. Es un ejemplo que ilustra a la perfección el comentado problema del realismo: los detalles de las plantas, flores y pájaros están representados con

minucia reveladora de atenta observación de lo real, pero el conjunto adquiere un carácter de ámbito mágico, probablemente de significación religiosa; las diversas plantas - algunas de las cuales poseen un claro simbolismo sacro - coinciden en plena floración sin tener en cuenta la estación propia de cada una; sólo se atiende a representar la armonía de la naturaleza en plenitud. El amor por plantas y flores se incrementó en época de Augusto; el propio emperador era un gran aficionado a los jardines. Esta actitud se refleja en las obras de Virgilio y Horacio, pero a través de concepciones diferentes: en Lucrecio, Catulo y Virgilio hay una acentuación de lo sagrado, mientras que para Horacio el jardín está al servicio del hombre. El paisaje romano está en estrecha relación con el arte de la jardinería (ars topiaria).

En los estilos III y IV se mantiene la costumbre de insertar cuadros fingidos en los frescos que decoran las casas de Pompeya y las otras ciudades de recreo de Campania hasta la erupción del Vesubio en el año 79 a. C. En el III se deja de lado la investigación perspectíca y se vuelve a la ornamentación plana, a base de finos elementos irreales que carecen de papel constructivo. Hacen su aparición la influencia alejandrina en las arquitecturas y la decoración de candelieri y grutescos, que tan imitada será por los artistas del Renacimiento según la vieron en la romana Domus Aurea. El IV se caracteriza por un retorno a las premisas espaciales del II con una acentuación aún mayor de lo ilusionista e imaginativo; la combinación de elementos adopta un tono fantástico y barroquizante y la influencia teatral es mayor que nunca, con lo cual se vuelve a los orígenes de la representación pictórica de la arquitectura, según veíamos en la cerámica apuliana del siglo IV a. C. Este estilo se origina en Roma, en los cielos ornamentales de grandes palacios como la Domus Aurea de Nerón. Hay por primera vez diferencias entre las realizaciones romanas y pompeyanas, pues en Roma se utilizan tonos claros y fondos blancos y en Pompeya se prefieren los colores vivos. En esta ciudad, aparte de la

Casa de los Vettii y la de la Caccia Antica, destaca la decoración de las Termas de Stabia, donde hallamos una vista de puerto que parece preludiar las producciones napolitanas y venecianas de los siglos XVII y XVIII, así como otras de ciudades marítimas - uno de los temas al parecer introducidos o potenciados por Ludius - con la misma técnica abreviada y chispeante.

Lo que ha cambiado en estas fases evolutivas es, pues, la propia entidad de la pared y su función como elemento de cierre o de apertura al exterior, según la decoración le preste un carácter plano, como en los estilos I y III, o suponga una búsqueda de perspectivas en profundidad, como en el II y en el IV, en los cuales la pared no es más que un punto de referencia entre los elementos arquitectónicos, los cuales se proyectan de manera ilusionista hacia el interior, y los paisajes y vistas enmarcados por aquéllos, que se abren hacia el exterior.

Sin embargo, el sistema perspectivo romano tiene poco que ver con el <sup>que</sup> a partir del siglo XV configurará el espacio pictórico; el artista romano trata de producir un efecto ilusionista pero no busca la veracidad espacial; los escorzos quiebran repentinamente las superficies sin mutua relación, y tampoco la hay entre el espacio representado y el real, en el que se encuentra el espectador.

Los paisajes del III y IV estilos siguen teniendo la amoenitas como atributo principal; esto pone de manifiesto las preferencias de la cultura antigua: se deja de lado la naturaleza salvaje, solitaria, majestuosa, para representar lugares plácidos y acogedores que propicien el reposo y la contemplación sensual. Nos encontramos ante una naturaleza humanizada que encaja en el antropocentrismo que es esencia de la cultura clásica. El modo favorito sigue siendo el sacroídlico, que había surgido en el II estilo y sufre pocas variaciones en estas últimas décadas de la época dorada de la pintura itálica.

A fines del siglo I a. C. comienza la "noche" de la pintura de paisaje y arquitectura. El cristianismo inicia la desvinculación de hombre y Naturaleza que tan fatales consecuencias tendrá para la observación y representación de lo real. Serán objeto de proscripción las realidades materiales inmediatas del hombre: su cuerpo y su entorno natural, siendo de este modo privado de dos esenciales fuentes de contemplación estética y plenitud vital. El símbolo y la alegoría suplantán a la mimesis; la abstracción vuelve rígida la mano del artista y enfría su inspiración. El arte paleocristiano, más que última etapa del antiguo, es primera del medieval, y se caracteriza por sus vacilaciones entre unas tradiciones a las que debe renunciar y unos nuevos requerimientos a los cuales está obligado a servir.

---

### VII. La Edad Media

El objetivo primordial de la pintura de paisaje es expresar la relación cósmica entre el hombre y la Naturaleza. No obstante, en la Edad Media no es sino el vehículo de interpretación alegórica de la Naturaleza como plan divino; sólo a partir del siglo XIV se volverá a instaurar poco a poco la mimesis. Erich Steingraber ha dado a estos dos periodos los títulos de "Contemptus mundi" y "Speculum mundi" (7), que son, como veremos, muy adecuados y expresivos.

El mundo paleocristiano y bizantino y la Alta Edad Media entienden la Naturaleza en su totalidad como encarnación de la voluntad divina, interpretándose no por medio de la observación sino de los datos de la fe y la filosofía. El "desprecio del mundo" -contemptus mundi- se opone al disfrute de la belleza paisajística; el paraíso cristiano se contrapone a la Arcadia pagana y terrenal. Las grandes transformaciones espirituales de los siglos III y IV sientan las bases del arte bizan-

tino de Oriente y del medieval de Occidente. La nueva relación se basa en la concepción cristiana del hombre, que es extraño y peregrino en la Tierra, reducida a un papel de " valle de lágrimas ". La proscripción general de los sentidos afecta a la Naturaleza toda, que se nos hace presente a través de ellos. Kenneth Clark alude a la facultad simbolizadora de la mente medieval, incapaz de producir una pintura de paisaje propiamente dicha pero que da lugar a lo que se puede denominar " paisaje de símbolos " (8), de carácter esencialmente decorativo como es siempre el lenguaje simbólico.

El sentido del espacio, presupuesto básico para la reproducción del paisaje, había desaparecido en la pintura paleocristiana; en los talleres bizantinos se conserva la perspectiva tradicional del arte imperial tardorromano, aunque la abstracción conduce a la representación de un ámbito sin tiempo ni espacio, del cual están ausentes por igual la historia y la naturaleza. Hay que tener en cuenta que las luchas iconoclastas y la subsiguiente prohibición motivan que la atención de los artistas se desvíe hacia otros asuntos - cacerías, temas animalísticos y vegetales - con los que los emperadores decoran sus palacios e iglesias. Pero este impulso de renovación queda también sometido a la corriente general y durante largos siglos dominarán los elementos estereotipados, la estilización y la yuxtaposición de formas típicas sin mutua relación que componen un repertorio sin variedad ni evolución. Como ha señalado Wolfgang Kallab, el artista bizantino no tiene capacidad para concebir y dibujar con perspectiva; en el paisaje aplica, exagerándola, la utilizada para las figuraciones arquitectónicas, reduciendo las rocas - elemento dominante del paisaje paleocristiano y bizantino - a formas geométricas (9). La iluminación es también uniforme: las superficies de la parte superior de las rocas están iluminadas, mientras las aristas proyectan y reciben sombras. No hay una observación de la naturaleza que dé lugar a transformaciones; el rasgo característico de este tipo de paisaje es la combinación, resuelta en un canon de elementos estereo-

tipados. La composición es arbitraria, carente de un fin que no sea el ornamental. La tradición bizantina perdura en Italia hasta el siglo XIV, pero alguno de sus elementos, como las rocas escarpadas de agudas aristas, se mantendrán hasta bien entrado el XV, pues las podemos observar en artistas como Filippo Lippi, Mantegna, Benozzo Gozzoli y muchos otros.

En toda la Edad Media, y más señaladamente antes del siglo XIV, las representaciones paisajísticas se adaptan a unos modelos previos establecidos según el concepto escolástico medieval de la Naturaleza; el orden divino se refleja en el orden natural mediante la alegorización y una estricta organización jerárquica.

En relación con los problemas perspectivos son de gran interés las aseveraciones de Panofsky, para quien no era posible en la Edad Media elaborar el sistema moderno de perspectiva, basado en la observación de una distancia fija entre la mirada y el objeto y que resulta en la construcción de imágenes sintéticas y coherentes, al igual que no era posible la pintura de historia por la carencia de una distancia intelectual entre el presente y el pasado, que resulta en la construcción de conceptos sintéticos y coherentes de épocas pasadas (10).

Se puede añadir, con respecto a la pintura de paisaje, que tampoco existe una distancia entre el mundo interior y el exterior - fenómeno, por otra parte, propio de las mentalidades primitivas y del hombre en general en las primeras fases de su desarrollo individual -; en la Edad Media contribuye a ello el simbolismo imperante. Estos tres hechos son paralelos y típicos de la Edad Media; el establecer cualquiera de estas distancias requeriría un proceso puramente intelectual, y con ello volvemos a la dialéctica naturaleza-historia; la relación con el ámbito espacial y con el devenir temporal es paralela en cualquier época, y la actitud hacia uno nos procura informes valiosos sobre el otro.

En la Italia de fines del siglo XIII y el XIV hallamos de nuevo que son la filosofía y la literatura las que abren



el camino a una nueva actitud hacia la Naturaleza, actitud que no será compartida por las artes plásticas sino más adelante. Ya en las últimas décadas del XIII Tomás de Aquino hace que el pensamiento medieval vuelva a Aristóteles, culminando la tendencia iniciada en el siglo anterior en toda Europa por las traducciones de sus obras. Antes de esto, Francisco de Asís sabe reconocer, aunque desde un punto de vista religioso, el destino común que liga a todo lo existente, incluido el hombre, y un sentimiento de fraternidad universal lo lleva a considerar el entorno natural con amor y humildad.

Todo esto no supone, desde luego, una aproximación estética, pero sí una nueva sensibilidad que es imprescindible para aquella. Este nuevo sentimiento, presente en las obras de Dante, Petrarca y Boccaccio, tiene todavía poca repercusión en el arte. La poesía italiana desde Petrarca vuelve al ideal bucólico virgiliano de una vida en común con la Naturaleza, dentro de un deseo de vuelta a la Antigüedad que iniciará su apogeo casi una centuria después de la muerte del escritor. Con todo, en esta época se cuenta con muchos textos que ofrecen la oportunidad de representar la belleza natural como escenario de la historia: la Eneida, las Metamorfosis, el Roman de Troie, el Roman de la Rose, las obras de Boccaccio, etc.

En la segunda mitad del siglo XIV, debido a la corriente nominalista, se van abriendo camino las ideas empiristas, que guardan correspondencia con el racionalismo aristotélico. Gracias a todos estos factores, que configuran una nueva mentalidad, la alegorización abstracta de la Naturaleza va siendo sustituida por la descripción artística del mundo visible, que no se puede concebir simplemente en términos de evolución pictórica. El precursor es Giotto, que triunfa frente a la "manera bizantina" que enarbolaba Cimabue. En su época se da la confluencia de una fuerte tendencia a la naturalidad y un interés por los estudios sobre la Antigüedad. Es curioso recordar cómo los autores contemporáneos al artista florentino destacan siempre su aportación a la pintura como naturaleza.

decir, naturalidad. Se entiende por ello no una observación directa de la realidad sino la recuperación de la Antigüedad mediante un proceso intelectual. Con Giotto, como bien dice Argan, se sustituye la ideología bizantina de lo eterno por la ideología de la historia(11). Este fenómeno es a mi juicio necesario para la constitución no sólo de un arte específicamente europeo sino de toda una cultura auténticamente occidental.

Esta naturalidad giottesca se debe a las nuevas funciones de la luz, el color y el espacio (rilievo) en relación con las superficies, y con ello con la totalidad de la composición. No obstante, su obra es heredera de los modelos paleocristiano - bizantinos sobre todo por lo que respecta al paisaje de rocas. Las insuficiencias de la tradición bizantina han seguido presentes en los talleres italianos: estas formaciones rocosas peladas y escalonadas, la perspectiva convencional, la separación de suelo y vegetación, el mal entendimiento de la unión de las partes del paisaje. Pero al mismo tiempo hay un nuevo espíritu; como dice Kallab, el abismo entre arte y realidad es menos ancho y profundo que en los siglos anteriores (12). La atención del artista empieza a dirigirse a la totalidad, al conjunto, y no a los elementos aislados. Se manifiesta la intrínseca unión de los factores técnicos e ideológicos, por ejemplo, en el hecho de que, al sustituir el fresco al mosaico como principal medio decorativo, se inicia el empleo sistemático del azul para el cielo en lugar del fondo de oro, que se mantendrá en la pintura sobre tabla durante mucho tiempo, pues aún a finales del siglo el azul sólo se encuentra en contadas ocasiones y en partes consideradas secundarias, como predelas. La perspectiva aérea sigue el dictado de Cennini y se organiza de manera contraria a la que se iniciará el siglo siguiente: las lejanías no son más claras sino más oscuras. La luz sigue siendo esquemática; en unas partes hay una luz uniforme y en otras una sombra igualmente uniforme.

Giotto, a pesar de sus importantes contribuciones en todos los aspectos, no era un paisajista, cosa inconcebible en su época. Mientras tanto, en Siena, Ambrogio Lorenzetti da un paso

más en el camino de la renovación del paisaje europeo con sus frescos de la Sala de la Paz del Ayuntamiento de Siena (1338), tan importantes por su contenido profano y civil. Sus Efectos del Buen Gobierno consisten en un panorama de la ciudad y sus alrededores. Según Steingraber, la ciudad está entendida en el sentido de la Civitas medieval, como lugar que manifiesta y simboliza orden, seguridad y derecho (13). La representación del campo se libera del paisaje de rocas estereotipado de origen bizantino; se trata de un terreno cultivado y fecundo, que revela la huella del hombre.

Diez años antes se había encargado a Simone Martini el fresco conmemorativo del sometimiento de los castillos de Montemassi y Sassoforte por el capitán Guidoriccio da Fogliano, también para el Ayuntamiento, que ha quedado así como muestra del orgullo comunal de una ciudad. Esta obra es muy diferente de la de Lorenzetti por su carácter emblemático y heráldico; es una especie de nudo dialéctico entre la tradición bizantina y el presente gótico.

El otro gran ciclo decorativo de la época es el formado por las representaciones de jardín del palacio papal de Aviñón, debidas a un artista del círculo de Martini, tal vez Matteo Giovanetti da Viterbo. En esencia sigue la tradición de la Antigüedad romana - recordemos el jardín de la Villa de Livia -, aunque el grado de ilusionismo es menor. Incluye figuras humanas ocupadas en diversos menesteres, y en este punto hay que citar las observaciones de Argan acerca del gótico internacional, época en la que el progreso de las técnicas, la producción y el intercambio, así como del concepto de especialista, conduce a la idea de que el trabajo humano aumenta el valor de las materias naturales, las interpreta y perfecciona (14). Creo que hay una evidente relación de esta nueva mentalidad con el renovado interés por el tema del jardín, que parte del hortus conclusus del Cantar de los Cantares, símbolo de la virginidad de María, y se funde con el locus amoenus y también con la Jerusalén celestial, resultando

productos de carácter aún plenamente religioso - el jardín del paraíso, uno de los motivos favoritos del estilo internacional - o claramente profanos, que plasman el jardín del amor - ya descrito por Boccaccio - en cuyas representaciones plásticas la fuente de la vida eterna se transforma en la fuente de la eterna juventud. Una curiosa variante profana es el tema de la Dama del Unicornio, que aparece en el siglo XIII, se hace muy popular en el XV y, según Clark, no sobrevive por su poca ortodoxia (15). En general, estos temas de jardines sacros o profanos se insertan en el tono aristocrático y cortesano del gótico internacional y en el ideal caballeresco que lo impregna.

Recordando el primer apartado de este capítulo se puede añadir que el tema del hortus conclusus conserva rastros del mito de la Edad de Oro en el muro que lo rodea a modo de protección contra el mundo exterior con sus preocupaciones y peligros. También en este jardín celestial - que a veces parece un mágico tapiz extendido ante nosotros como por ensalmo, con lo que la influencia de las miniaturas persas se acomoda al deseo de impresión de milagro - los personajes se hallan ocupados en diversas tareas, no sólo haciendo música o leyendo, sino también en relación con los árboles y plantas. En la jerarquía cósmica medieval, las ocupaciones humanas forman parte del plan divino, según se observa de manera óptima en las representaciones, aún muy frecuentemente alegóricas, de los meses y las estaciones del año.

En el Norte de Europa, el espíritu gótico se mantendrá vivo y todopoderoso durante el siglo XV. En Francia, miniaturas como las del libro de las Très Riches Heures del duque de Berry, de los hermanos Limbourg, inician una nueva dirección: el retrato de lugares concretos, de lugares apreciados y gozados. Este arte revela una concepción aristocrática: el noble disfruta de la belleza de la Tierra como diversión agradable, mientras que los campesinos están atados al ritmo de la naturaleza y a la maldición bíblica del trabajo sin participar de ese goce. Los zodiacos sobrepuestos a las miniaturas indican la ya mencionada sujeción de

las actividades humanas y de las estaciones a una ley superior, y de este modo el paralelismo de microcosmos y macrocosmos. Como Clark ha dicho, la principal significación de estas miniaturas radica en el hecho de estar a mitad de camino entre el símbolo y la realidad (16). Esta afirmación serviría igualmente para definir la Adoración del Cordero Místico de los hermanos Van Eyck, parte central del Políptico de Gante, añadiendo que los elementos de la realidad, fielmente observados y amorosamente reproducidos, tienen aquí una función simbólica. A pesar de ello, esta obra magnífica abre el camino al paisaje moderno.

En la pintura de los no muy adecuadamente llamados "primitivos" flamencos se desarrolla como en ninguna otra región de Europa el amor a la Naturaleza, condicionada por una visión no de conjuntos sino de elementos y detalles, no obstante lo cual se inicia la gradación de los espacios a base de zonas de profundidad muy marcadas y de la utilización de un horizonte alto para que la superposición en el plano produzca un efecto de sucesión en el espacio. La falta de una perspectiva racional y matemática hace que la ilusión del espacio se busque mediante la introducción de edificios, caminos serpenteantes, etc.

La obra que podría servir de cifra y resumen de la visión nórdica del paisaje en esta época es la vista urbana que abre el fondo de la Virgen del Canciller Rolin de Jan van Eyck. En ella se contraponen por primera vez el espacio interior, arquitectónico, y el exterior, natural, que rechaza la construcción geométrica, aunque en este caso esté constituido en su mayor parte por los edificios de una ciudad. Se ha señalado el posible sentido simbólico del río como manantial paradisíaco, en relación con el río del bautismo y la fuente de la vida (17), pero a mi entender lo decisivo es que este sentido simbólico no se expresa ya de una manera emblemática sino a través de la observación de lo real, como vemos en el Cordero Místico. Con la representación visual de las circunstancias atmosféricas, el paisaje pierde su carácter estático (paraíso) y da comienzo la pintura de paisaje de la nueva época, como experiencia del espacio. Es también fundamental el

papel de Van Eyck como colorista: resuelve empíricamente el problema de la representación del espacio abierto ateniéndose a la perspectiva aérea y cromática, por medio del color, y no racionalmente, por medio del dibujo.

La tradicional simpatía del espíritu germánico con la Naturaleza, tan patente en sus producciones artísticas hasta el Romanticismo, se deja ver aun antes de la aparición de figuras tan señeras como Durero y Altdorfer. Clark y Steingraber coinciden en proponer la Pesca milagrosa de Konrad Witz (1444) como primera pieza topográfica indiscutible, que retrata el lago Lemán tal como se veía en la época (18). Seguramente el artista haría estudios previos del natural. La observación empírica entra en conflicto con el sistema medieval de valores.

No quiero terminar este apartado sin mencionar una obra anónima alemana de fines del siglo XV, conservada en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg. Se trata de las alas de un tríptico y su tema es una alegoría de la vida y de la muerte. La primera consiste en un paisaje de jardín cuyo último término se abre hacia el campo y una ciudad; la vegetación cubre el suelo a la manera del jardín del Unicornio o del hortus conclusus, figurando en él una pareja de jóvenes y dos niños. El paisaje de la segunda es desolado y estéril, con algunos árboles quebrados y pelados; se abre hacia un pueblo abandonado y destruido, y la única figura es la de un cadáver. Son, pues, modos perfectamente adaptados al tema, y un interesante punto de partida para el estudio del modo en relación con la pintura de paisaje por tratarse ya no del tan obvio del jardín sino de la oposición dialéctica de dos expresiva e intencionadamente distintos.

De cualquier forma, el paisaje ha seguido siendo fondo y escenario, ligado a las narraciones bíblicas o literarias. Serán necesarios muchos años para su constitución como género independiente y para que pueda disputar a la figura humana su papel como protagonista absoluto de buen número de producciones pictóricas.

### III. El Siglo XV en Italia

Desde mediados del Quattrocento, las nuevas concepciones filosóficas de la naturaleza abren el camino a las nuevas actitudes intelectuales y estéticas hacia el entorno real. Paralelamente comienzan a extraerse las consecuencias de la dirección empirista iniciada por Ockam en el siglo anterior; empieza a constituirse la ciencia moderna a partir de Nicolás de Cusa, Copérnico y más tarde Galileo. Con ellos se quiebra la imagen medieval del mundo; entran en juego el individualismo y el subjetivismo y el mismo concepto de Dios se transforma en algo despersonalizado, en una fuerza transcendente. Un factor básico en este cambio de imagen del mundo y abandono del antiguo orden fundado en la fe será ya a finales de la centuria el descubrimiento de América.

La teoría del primer Renacimiento florentino es el neoplatonismo, que busca convertir la apariencia del mundo visible (natura naturata) en una idea en el sentido platónico. Hacia fines de siglo se constituye el ideal de belleza clásico de un Universo armónico y perfecto. Al mismo tiempo, para el pensamiento neoplatónico la Naturaleza pertenece a los dominios de la materia, habla a los sentidos, en oposición a la Historia, categoría puramente intelectual. Se desea sintetizar la fidelidad, la mimesis, con la belleza originada en un sistema de valores y ligada a los conceptos de claridad y armonía, y para ello se obedece al mismo principio que en la selección clásica de la belleza humana: se eligen las partes más bellas de la Naturaleza y se "componen" según la intención del artista; al mismo tiempo se desarrolla el estudio encaminado a hallar el principio creador subyacente en la Naturaleza (natura naturans). Desde entonces la pintura de paisaje europea se inserta en una dialéctica de ideal y naturalidad, de idealismo y naturalismo, que alcanzará su máxima tensión en el XVII.

La elevación del arte a proceso de conocimiento tiene dos vertientes distintas y complementarias: una, eminente-

temente práctica, se dirige a la observación y a la experiencia; la otra es racional y científica y conduce a la intelectualización e independización de las tareas del artista y a la formulación de la perspectiva central, que responde a una nueva concepción del espacio: en lugar de la agregación de espacios aparece el espacio sistemático, mensurable y científicamente basado. Sólo con este descubrimiento se logra superar la tradición que mantenía las formas convencionales del Trecento.

Ya veíamos cómo en Flandes se daba por las mismas fechas este nuevo sentido espacial, pero los medios y la intención son radicalmente distintos, si bien revelan unos requerimientos semejantes y una evolución no por más lejana menos paralela. En Flandes el espacio se construye de forma empírica, mientras que en Italia se aspira al establecimiento racional y matemático. La perspectiva lineal es la representación racional del espacio; tal vez podríamos decir que es el espacio convertido en categoría abstracta.

El descubrimiento y la primera formulación de la perspectiva lineal se deben a Brunelleschi - aunque sus orígenes se remontan a Plinio el Joven y básicamente consiste en una aplicación óptica de las leyes de la geometría euclidiana - y su teorización, a Alberti (Trattato della Pittura, 1436). El concepto subyacente fundamental es el de la unidad del espacio, que hace que los espacios en profundidad no se representen como sucesivos, según ocurría en la pintura helenística y romana, sino que adquieren continuidad mediante una construcción perspectívi- ca dirigida a un punto de fuga. Las cosas no son vistas aislada- mente sino en sus relaciones proporcionales; todos los elementos, incluido el hombre, entran a formar parte de un sistema estruc- tural. Así pues, la concepción que da lugar a la elaboración ma- temática de la perspectiva lineal da lugar también a un nuevo planteamiento de la relación del hombre y sus acciones con el mundo.

May comprensiblemente, lo que de fórmula abstracta



tenía todo esto hizo que tuviera más consecuencias en la representación de espacios cerrados y arquitecturas que en el paisaje, aparte de que el tono intelectual de la época del humanismo reinstaura al hombre como centro de la atención de las especulaciones artísticas, que se ocupan primordialmente de las figuras y de la "historia", quedando el paisaje reducido a constituir su mero emplazamiento. Para los pintores florentinos de las últimas décadas del Quattrocento sería difícil combinar esta posición racionalista y matemática con una aproximación realista. En la década de los veinte Masaccio había establecido una nueva relación entre figuras y paisaje partiendo de la experiencia de Giotto, pero sólo Masolino intenta seguirla con algún éxito. El extremo más radical en cuanto a los presupuestos teóricos espaciales está representado por Paolo Uccello, por otra parte heredero del paisaje aristocrático del gótico internacional junto con pintores tan diferentes a él como Gentile da Fabriano, Pisanello o Benozzo Gozzoli. Su rigor formal y sus rasgos arcaizantes se combinan para dar lugar a un paisaje irreal y onírico y siempre de aire experimental, como puede verse en su fascinante Cacería nocturna<sup>(h. 1460)</sup> con su red de líneas convergentes hacia el fondo y su división en secciones verticales por medio de los árboles, recurso que emplearía Botticelli en su ciclo de Nastagio degli Onesti (1483).

Los grandes logros del Renacimiento temprano hay que buscarlos fuera de Florencia. La presencia de lo flamenco imprime un carácter especial a la obra de Piero della Francesca y sobre todo de Antonello da Messina, como antes a la de Domenico Veneziano, que desarrolla buena parte de su actividad en Florencia, donde ejecuta su Adoración de los Magos, pintura cuyo fondo de paisaje es una panorámica de horizonte alto que se cierra canalizando la luz desde el último término hacia el primero, con lo que se anula la oposición de luz y perspectiva.

Piero nos ofrece los primeros ejemplos de un tratamiento consecuente de la luz, que inunda el espacio pictórico

y baña por igual figuras y paisaje. Antonello se forma en el ambiente napolitano, impregnado de influencia flamenca. En obras como la Crucifixión de 1475 la utilización del óleo le permite seguir los modelos nórdicos en cuanto a los escalonamientos cromáticos y a la minuciosa ejecución en correlación con la luz y el aire, así como le capacita para transmitir la impresión de amplitud y profundidad.

De nuevo en Florencia, con Antonio del Pollaiuolo se inaugura una nueva dirección que repercutirá en su personal concepción del paisaje: el arte como expresión subjetiva de la interioridad individual, en oposición al arte como conocimiento objetivo del mundo. Su Hércules y Dejanira (h. 1480) es modelico a este respecto; el paisaje parece sometido a las mismas tensiones que los personajes. Para Clark es el primer paisaje que no es incidental en el cuadro (19). Otro disidente es Piero di Cosimo, que se opone a los ideales neoplatónicos. En sus temas de la historia primitiva, el fondo de paisaje tiene casi la misma categoría que el argumento; encontramos en ellos de nuevo la nostalgia por la perdida unión primigenia con la Naturaleza. Las influencias leonardescas, venecianas y flamencas le ayudan a comunicar su peculiar visión del paisaje.

En el Norte de Italia, Andrea Mantegna da el golpe de gracia al gótico internacional. La presencia de ruinas clásicas en sus versiones de San Sebastián así como en otros fondos corresponde con su notable ambigüedad a la doble actitud de la época, con su nostalgia cultural y su imposibilidad de librarse de su herencia cristiana, que le hace ver aquellos testimonios materiales como restos de una historia pasada, vencida y aniquilada. En esencia es ésta la función que desempeñan las ruinas de edificios antiguos en los fondos de la pintura religiosa, y así lo veremos en los dos siglos posteriores. El hombre del Renacimiento entra así en un conflicto de amor y destrucción que condicionará permanentemente su postura ante

la Antigüedad clásica, sobre todo en un país en el cual al propio pasado histórico se opone el general e inescapable dominio de la Iglesia católica. Contrastando con este tipo de paisaje, en la Muerte de la Virgen (posterior a 1460) hallamos un paisaje real - la laguna de Mantua - que está ambientalmente fundido con el espacio interior y sugiere la idea de que la Naturaleza tiene una existencia propia a la cual se entrelaza la existencia humana, idea que según Argan debería a su suegro, Giovanni Bellini (20). También de él procede seguramente el paisaje rocoso - que remite aún a la tradición bizantina y medieval - tal como impera en la Oración del huerto (h. 1460) y se presenta con cristalina definición en otras pinturas.

Es un hecho indiscutible que el paisaje ha sido un elemento importante del cuadro antes en Venecia que en el resto de Italia y con mucha mayor intensidad y reflexión. A ello contribuyen la preeminencia del color frente al dibujo, dominante en Florencia y en Roma, y el sentido pragmático y el sensualismo característicos de la actitud veneciana en la época. En los dibujos de Jacopo Bellini se manifiesta ya el origen de lo que Steingraber ha denominado paisaje simpatético, dirigido primordialmente al sentimiento (21). Para Argan, las vistas urbanas de Gentile afirman el valor de la descripción precisa y de la veduta óptica contra la visión metafísica (22). En efecto, antes aún que el propio paisaje se desarrolla en Venecia el género de la veduta, que parece responder a una conciencia por parte de sus habitantes de que su ciudad es excepcional y merecedora de la atención de los artistas.

Se ha dicho que un posible motivo para el temprano desarrollo de la pintura de paisaje en esta república es que para los venecianos, pueblo acuático, la tierra firme era un objeto de sorpresa y envidia; el jardín, por ejemplo, sería un lujo. Los ciudadanos contemplaban la naturaleza como algo exquisito, lo cual dio lugar a sueños idílicos que originaron el tema bucólico en la literatura, ya en los primeros años del siglo XVI (23).

Giovanni Bellini conserva rasgos de la visión bizantina no solamente en el carácter icónico de las figuras sino también en sus rocas de cristalinas quebraduras. Como Argan ha señalado, el historicismo de Mantegna le es extraño; el problema de la relación naturaleza-historia conecta a ambos entre 1450 y 1470, pero Mantegna lo resuelve reabsorbiendo la naturaleza en la historia y Bellini resolviendo la historia en la naturaleza (24). Con su armonización de hombre y naturaleza, Giovanni funda la tradición de la pintura veneciana del alto Renacimiento; figuras y paisaje ya no se separarían. La lección de Van Eyck y los flamencos evidencia de manera óptima su fecundidad en la obra de este artista.

Carpaccio representa el máximo empirismo; la veduta es para él el producto de la experiencia visual, abriendo así una vía que llegará hasta Canaletto.

En contraste con este viaje sin retorno a la realidad, en Umbria se encuentran a mi entender las raíces más elementales de lo que con el tiempo dará lugar al paisaje ideal. Los fondos de Perugino respiran paz, serenidad y retiro; sólo los finos y característicos árboles tipificados contrastan con la amplitud horizontal del paisaje de bajo horizonte, a cuyos extremos se sitúan siempre para no perturbar la visión en profundidad; tampoco aparecen ciudades como no sea en la lejanía. En armonía con este ambiente dulcificado elige siempre la iluminación propia de diversas horas del día evitando la plena luz del sol.

De esta base parte Rafael, añadiendo a sus fondos lejanísimos azuladas transparencias leonardescas. Si en algunas de sus obras juveniles dedica más espacio al paisaje - mencionemos el Sueño del caballero o de Escipión (1504-5) - por lo general está totalmente subordinado a las figuras, como corresponde al clasicismo del Cinquecento. El camino hacia el paisaje ideal pasa por la obra de este artista, que, como su maestro, renueva el tema del locus amoenus; toma elementos de la realidad y

luego los compone según le conviene. Inaugura también el sentimiento poético del mundo antiguo con su visión de las ruinas clásicas en cuadros como la Virgen de la diadema (1510-11), pero es curioso observar que son más frecuentes las arquitecturas y vistas de ciudades de reminiscencias medievales e incluso nórdicas (Sagrada Familia Canigani, La bella jardinera, Sagrada Familia del cordero, todas de 1507). Pero la pieza más interesante es sin duda el paisaje de la Virgen de Foligno (1510-11), que ha despertado sospechas en cuanto a su autoría por lo excepcional de su fantástica iluminación, aunque en aquellos años Rafael se dedicaba al estudio de complejos efectos de luz particular.

El propósito de Leonardo da Vinci lo sitúa en uno de los polos de la oposición dialéctica con Miguel Ángel y en general con toda la orientación antropocéntrica del Cinquecento romano, pues se centra en la armonía de hombre y naturaleza; el hombre es visto como parte de un todo y el ritmo de su vida se adapta al del cosmos. En sus estudios y dibujos se plantea una unidad esencial de arte y ciencia; los procesos vitales de la Tierra constituyen una unidad orgánica y funcional. La perspectiva aérea, mediante el sfumato, supera los tonos locales del Renacimiento primitivo y crea un medio que hace que, en sus pinturas, figuras y paisaje palpiten en la misma corriente vital. El espacio ya no es una estructura abstracta y geométrica, sino que depende de la experiencia visual, y equivale a la atmósfera. En la Virgen de las rocas (1483-86) llaman la atención la minuciosidad descriptiva de las hierbas y matas, aprendida tal vez en Van der Goes, y el tono entre primitivo y visionario de las rocas. La caverna era para Leonardo un motivo fascinante; representa el interior de la Tierra y un receptáculo de sus secretos geológicos y conlleva quizá una alusión a edades remotas de su existencia.

Las aportaciones de Leonardo en referencia al paisaje son inmensas y podrían alinearse en dos vertientes com-

plementarias. Por una parte, y mediante la perspectiva aérea, avanza un paso gigantesco en el camino de la integración de las figuras y en fondo paisajístico - problema fundamental de toda esta larga " prehistoria " del género - y por otra contribuye a la recién fundada dirección de la observación científica de la naturaleza con sus dibujos; ya en 1473 realiza uno (Santa Maria della Neve) que no constituye fondo sino paisaje independiente. Como artista y como científico, Leonardo consigue la síntesis de racionalismo investigador y sentimiento de la naturaleza que en esta época necesitaba el arte italiano para llegar con el tiempo a la constitución del género del paisaje, desde luego con retraso respecto del Norte de Europa. En correspondencia con esto, es también el primer teórico del paisaje; en el capítulo dedicado a los tratadistas veremos con qué profunda atención y notable sensibilidad se ocupó de este aspecto de la pintura, evidentemente inseparable de sus descubrimientos perspetivos.

En el fondo de la Giocanda (h. 1503-6) los planteamientos iniciados en la Virgen de las rocas llegan a su cumplida perfección; en las autorizadas palabras de Argan, no es un paisaje visto ni un paisaje fantástico; es la imagen de la natura naturans del hacerse y deshacerse, del paso cíclico de la materia del estado sólido al líquido, al atmosférico: la figura ya no es lo opuesto a la naturaleza sino el último término de su continua evolución; en esta unidad o armonía profunda de todos sus aspectos, la naturaleza se da como fenómeno universal, como belleza ((25)).

Con los logros de Leonardo y Rafael se abre una nueva época en la visión de la naturaleza y en la concepción de la pintura de paisaje. La vida de ambos artistas está a caballo entre dos siglos y también entre dos concepciones. Tanto en Italia como fuera de ella - y a este respecto nos referiremos por primera vez a las producciones españolas - algunas facetas de ambos constituirán la fuente de inspiración y el repertorio básico para artistas de muy diversa filiación e intencionalidad.

#### IV. El Siglo XVI Italia, Francia y España

La evolución de la pintura de paisaje avanza otro gran paso en Venecia en las primeras décadas del Cinquecento. Es un hecho curioso que, aun siendo más temprano y decidido el surgimiento y desarrollo de este tipo de pintura en Flandes y Holanda, la primera mención del término "paisaje" referido a pinturas concretas se encuentre precisamente en Venecia; Marco Antonio Michiel lo utiliza en 1521 en sus notas sobre la colección del cardenal Grimani: "molte tavolette di paesi" y también en referencia a las obras de Domenico Campagnola y a la Tempestad de Giorgione, definida como "paesetto" (26).

Sin embargo, la pintura de paisaje - siempre aludiendo a los fondos aún en este siglo, con algunas excepciones - sigue en Italia estando en deuda con el Norte. En efecto, es la creciente demanda de producciones nórdicas en los mercados italianos lo que acarreará un mayor conocimiento y por tanto mayor interés y más profunda influencia, aunque no hay que olvidar que este interés era ya patente en el siglo anterior sobre todo en Florencia, y que ambos polos culturales y artísticos no estaban tan aislados entre sí ni eran tan antitéticos como en una consideración superficial podría parecer.

Al mismo tiempo, la teoría artística italiana, que alcanza su punto máximo en el XVI, creó una atmósfera que hizo apreciar esas producciones de una manera nueva.

En los primerísimos años del siglo encontramos en Venecia una evidencia más de la indisoluble unión de artes plásticas y literatura dentro del tema del paisaje. La publicación en 1504 de la Arcadia de Jacopo Sannazaro inicia el aggiornamento del tema bucólico de origen helenístico-romano, familiar a los eruditos de la época a través de la poesía de Teócrito y Virgilio. Las descripciones de Sannazaro nos retrotraen una vez más al locus amoenus, cuyo habitante por derecho propio es el pas-

tor. La pastoral se convierte en un género establecido en toda Europa occidental en la literatura, por obra del propio Sannazaro y otros escritores como Pietro Bembo, Torcuato Tasso, Guarini, Jorge de Montemayor, Cervantes, Sydney y Honoré d'Urfé, y en la pintura y el grabado, con Giorgione, Tiziano, Dosso, Campagnola, Niccolò dell'Abate y más tarde los representantes italianos y franceses del clasicismo romano-boloñés.

La contribución de Giorgione se puede resumir en una frase de Steingraber, según el cual sustituye el paraíso celestial por el terrenal (27). Este paraíso, si bien observado desde una sensibilidad poderosa y en muchos aspectos nueva, no constituye todavía objeto de una representación independiente; el paisaje ha de ser aún portador de alguna asociación literaria o ser intensificado para alcanzar un efecto dramático en relación con el asunto y las figuras. El género literario pastoral fue una magnífica apoyatura para la representación plástica de entornos naturales. La poética de Giorgione sólo podrá tener efecto inmersa en la naturaleza, y así lo demuestran obras como Los tres filósofos, en la cual - sea su tema el de las tres edades de la vida, las tres épocas de la historia, las tres grandes concepciones filosóficas o cualquier otro - el artista se revela en su faceta más genuina e interesante, la de contemplador de la naturaleza. Por los objetos que portan los personajes serían éstos más bien matemáticos, con lo que volvemos a la síntesis de ciencia y arte inaugurada por Leonardo.

La placidez de un paisaje " a la medida del hombre " se hace casi protagonista en la Venus dormida y en el Concierto campestre: un nuevo hito en la configuración de lo que un siglo después será el paisaje ideal. Con estas obras contrasta poderosamente La tempestad, cuyo tema verdadero en el aspecto formal es la exaltación de las fuerzas primordiales de la Naturaleza. Se ha hablado mucho acerca de su complejo sentido simbólico; es posible que, como en otras descripciones y representaciones, se trate del tema de la Fortuna, como propone Edgar Wind en su estudio monográfico (28). La sensa-



ción inquietante que produce parece anunciar la quiebra de la confianza y la seguridad del humanismo y el inicio de una época particularmente conflictiva. Me atrevería a plantear esta obra como antecedente en cierto modo de la Vista de Toledo del Greco por la iluminación y sobre todo por su enfoque - no hay por qué renunciar a la educación visual que el cine ejerce en nuestro tiempo - y por su espíritu. Aparte de las lógicas diferencias, una de las fundamentales es la presencia de figuras en la obra veneciana; tal vez tenga razón Argan al señalarlas como necesarias afirmando que la Naturaleza no revela su sentido profundo sino a través de la experiencia y de la interpretación humanas, y que lo que constituye la poesía giorgionesca es esta relación vital y profunda entre natura y humanitas (29), su acercamiento, en fin, o su abandono a la visión contemplativa de todo el Universo (30).

Con respecto al papel de Tiziano en la fundación del paisaje en Venecia ha habido una polémica difícil de resolver. Para Gombrich y otros autores, dicho papel es decisivo (31), mientras que Tietze-Conrat no está de acuerdo con esta aseveración (32). No parece en efecto que los fondos paisajísticos de Tiziano representen un avance respecto a Giorgione, cuyo arte logra una mayor integración de hombre y naturaleza, mientras que el de aquél es mucho más antropocéntrico. No obstante, la primacía de los valores cromáticos, que había iniciado Giorgione y que como es bien sabido constituye el rasgo esencial de la pintura veneciana, favorece la observación e interpretación de los fenómenos de la luz y el aire y con ello de los elementos naturales en toda su verdad y su poesía; es sin duda por ello por lo que los textos antiguos celebran su buen hacer en esta faceta, según vemos en la Idea del Tempio della pittura de Lomazzo (1590): " Y sobre todo este Tiziano coloreó con gratísima manera los montes, las llanuras, los árboles y bosques, las sombras y luces,, las inundaciones del mar y <sup>de</sup> los ríos, los

terremotos, las rocas, los animales y todo lo que es propio de los paisajes " (33).

Desde muy pronto asoman muestras de inquietud y dramatismo en su poderosa plenitud naturalista por una primera influencia del manierismo toscano y romano, y la serenidad luminosa de los paisajes giorgionescos - excepción hecha de la Tempestad - deja paso a las insandescencias campusculares que tan características serán desde entonces en la pintura veneciana. Si exceptuamos una serie de obras de juventud de atribución dudosa, son más bien escasas las pinturas en las que el fondo de paisaje desempeña un papel de cierta significación. En El milagro de la mujer herida (1511) el escenario sombrío y tortuoso se acomoda a la violencia de la acción; en obras como Las tres edades de la vida (h. 1512) y El amor sacro y el amor profano (h. 1515) el fondo se encuentra próximo al paisaje bucólico ideal de Giorgione. El pequeño paisaje del retrato de Carlos V en Mühlberg (1548) testimonia plena madurez en su entonación unitaria y dorada y en su técnica aérea y deshecha. Es fácil suponer que fragmentos como éste impresionarían a Velázquez de manera fructífera. En las últimas épocas de Tiziano sus paisajes se vuelven dinámicos, misteriosos y en muchos conceptos anticlásicos, como se puede observar en San Jerónimo (h. 1552) o en Ninfa y pastor (h. 1670), producto como tantas otras obras de su experimentación manierista desde la década de 1540.

Lorenzo Lotto representa en muchos aspectos la antítesis de Giorgione, pero su contribución a la pintura de paisaje es de importancia sorprendente por lo temprano de su fecha: en 1506, año de su partida de Venecia, realiza la predela de la Asunción de Asolo, paisaje puro que no sin razón es considerado por Tietze-Conrat como la primera imagen paisajística moderna (34).

En Ferrara, Dosso Dossi se hace eco de las influen-

cias de Giorgione y Tiziano y del ambiente literario que potencia la renovación de lo mítico; al parecer estuvo en Venecia hacia 1510. Sus Tres edades de la vida (h.1521-3) son un buen ejemplo de sus tendencias imaginativas y cromáticas, insertas en una Naturaleza omnipresente; incluso parece desprenderse de esta obra cierto aroma nórdico.

Mientras tanto, Polidoro de Caravaggio se alinea en Roma entre los primeros redescubridores del paisaje clásico con sus obligadas arquitecturas. Formado en el círculo de Rafael y heredero por tanto de una concepción clasicista del paisaje, la estancia en Roma le dará el impulso definitivo; es muy posible que conociera los modelos antiguos conservados en aquella ciudad, como los paisajes de la Odisea. En cualquier caso puede afirmarse que sus dos frescos de la Magdalena y Santa Catalina (1525-6) inician la vía del paisaje clásico romano, que se configurará hacia 1600 tras recibir las decisivas aportaciones boloñesas. No se puede hablar propiamente de paisaje romano antes de Polidoro, pues no consistía más que en adaptaciones de modelos toscanos y del Norte de Italia. Pueden señalarse como antecedentes Sebastiano del Piombo, uno de los primeros en sentir la solemnidad de las ruinas y que combina sus reminiscencias venecianas con la atracción romana hacia estos elementos, y Giulio Romano, que crea una visión escenográfica e inicia la combinación de arqueología e idilio que estará presente no sólo en Polidoro sino en todo el posterior paisaje con ruinas.

Nuestro artista inaugura también una nueva visión de las ruinas en su relación dialéctica con el escenario natural. En las primeras décadas del siglo se extiende entre los pintores la práctica de ir a estudiar las ruinas romanas a lugares como Tívoli; se redescubre también la naturaleza selvática - tan diferente del grato paisaje umbro o veneciano - que es marco idóneo para estas huellas de la vida antigua y

que cobraría a los ojos de estos artistas un carácter especial, como si participase de la grandeza de tales testimonios. La visión histórica propia del hombre de la nueva época añade un sentido del tiempo cada vez más agudizado que empieza ya a dar lugar al sentimiento de melancolía y nostalgia que será compañero inseparable del tema de las ruinas en los dos siglos siguientes. Los frescos de Polidoro revelan una tendencia intelectual a construir una estructura espacial con medios racionales, situándose así en el polo opuesto al paisaje emotivo y atmosférico de Giorgione.

En Florencia y más aún en Roma, impregnada de miguelangelismo, el manierismo no ofrecerá grandes oportunidades al paisaje. En algunas obras de Andrea del Sarto cabe observar cómo toda la naturaleza participa de la corriente de agitación e inquietud que parece sacudir a los personajes; en la descripción de los elementos domina el tono irreal que habrá de conducir a la formulación del paisaje visionario. Los pintores manieristas hallan en las arquitecturas un campo más propicio para desarrollar su oposición al racionalismo y su proclividad a lo caprichoso y arbitrario.

Si en Florencia existe un manierismo pleno ya en la década de los veinte, en Venecia se hará esperar hasta casi mediado el siglo, pero ofrecerá un panorama de alternativas, tensiones y divergencias a través de los tres grandes maestros que lo configuran: Tintoretto, Veronés y Jacopo Bassano. Tintoretto combina el dinamismo de las formas y una sabia utilización de la luz para crear el paisaje visionario, en el cual los elementos de la naturaleza parecen animados de una vida propia que rebasa el lirismo característico del paisaje veneciano para envolver a los personajes con una energía misterio-

sa e irreprimible. El paisaje irreal de la Huida a Egipto (1583-7) se transfigura aún más en Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca en oración, de las mismas fechas; a ello contribuyen la profundidad del paisaje y su extraña iluminación, que unifica la composición pero no renuncia a crear multitud de reflejos que vivifican el conjunto. La común palpitación vital de hombre y Naturaleza que vemos en Leonardo y en Giorgione vuelve a aparecer aquí a las puertas de una nueva época. Hauser capta en estas tres obras una visión mítico-pagana, o en todo caso no una visión evangélica sino enraizada en el Antiguo Testamento; la Biblia se convierte en mitología y cosmología (35). Es esencial en ello la función del entorno natural, sin el cual esa visión no hubiera sido posible. En un análisis más de tipo formal, Pallucchini señala cómo en la evolución del pintor el volumen se iba desvalorizando mientras el espacio tendía a lo ilimitado y el color se reduce a valores de claroscuro; estos modos expresivos son adecuados a las escenas de paisaje, que nacen como proyecciones de un estado de ánimo (36). Me permito añadir que en los cuadros de las santas en contemplación el pintor parece querer decir que sólo <sup>ex</sup> el reencuentro con la Naturaleza es posible recuperar la paz interior.

Una última consecuencia del paisaje visionario veneciano será la Vista de Toledo del Greco (h. 1600), que se ajusta a las exigencias de las teorías artísticas del manierismo, cuya consigna es partir de las ideas propias y no de los datos de la naturaleza.

Muy diferente y casi antitético es Veronés con sus tonos claros y su sentido decorativo y aristocrático. En sus frescos de la Villa Barbaro (hoy Volpi) en Maser (h. 1561) hay una magnífica serie de paisajes ilusionistas compuestos de elementos reales y fantásticos y que incluyen ruinas; se basan en pinturas manieristas y romanas antiguas y tal vez también en graba-

dos flamencos. Algunos de ellos habrían sido ejecutados por los ayudantes del pintor, entre los cuales estaba su hermano Benedetto.

En líneas generales, las arquitecturas de sus cuadros ponen de manifiesto su vinculación con Palladio. En los frescos de Maser se lograba la integración de espacio arquitectónico y espacio pictórico; las villas venecianas del XVI persiguen el ideal del locus amoenus, la fusión de arte y naturaleza, de realidad e ilusión.

La obra de género bíblico-pastoral de Jacopo Bassano y sus hijos Francesco, Leandro y Gerolamo nos ofrece un preludio de lo que será el primer naturalismo barroco, y con ello una nueva aproximación a lo real desde una actitud humilde. La acumulación de personajes atareados, animales y enseres diversos corresponde a una moda extendida entonces entre la clientela burguesa, moda que se conecta con la que domina al mismo tiempo en Flandes; son de señalar las sugerencias nórdicas presentes en la evolución artística de Jacopo en torno a los años sesenta y setenta: Brueghel, Valckenborch...Temas como los de los meses y las estaciones y, dentro de lo bíblico, el viaje de Jacob, el arca de Noé, Adán en el paraíso, etc., son una magnífica oportunidad para la inclusión de paisajes y animales, géneros que por razones obvias se desarrollan paralelamente. Son característicos del paisaje bassanesco los resplandores lejanos del cupúsculo, de tonos ya rojizos, ya fríos y plateados. En la obra de Francesco son de gran importancia los nocturnos, que difundieron su fama más allá de las fronteras del Véneto.

En las últimas décadas del siglo trabaja en Roma un pintor de Brescia que prepara el paisajismo y la veduta del Barroco; <sup>Gerolamo Muziano</sup> Formado en la tradición tizianesca, se encuentra en Roma con el compromiso entre lo veneciano y lo romano que representa Sebastiano del Piombo, y el suyo será un camino análogo a éste, sin renunciar a su tendencia a una minuciosidad flamenquizante.

Sus dibujos fueron estudiados y copiados por Brueghel en su

viaje a Italia. El ambiente artístico romano modifica su concepción en un sentido monumental y escenográfico; incluirá ruinas y templos. Su papel es básicamente el de trasplantar concepciones paisajísticas y cromáticas de Venecia y el Norte de Italia a Roma, donde ejercerá una influencia en el medio artístico internacional que se forma en torno al cambio de siglo.

En el manierismo francés, representado por la escuela de Fontainebleau, es decisiva la aportación italiana a través de Niccolò dell'Abate por lo que al paisaje se refiere. Pintor modanés de base giorgionesca y ferraresa, combina en sus paisajes de la Galería Estense un tono fantasmagórico e irreal y un ambiente idílico giorgionesco, siempre con unas reminiscencias flamencas que más adelante serán acentuadas por los efectos lumínicos. En lo esencial parte de un modelo de derivación flamenca, de alto horizonte y planos de color en profundidad. En 1552 se encuentra en Fontainebleau trabajando como ayudante de Primaticcio.

El otro artista importante en Fontainebleau es Antoine Caron, que se entrega a una especie de delirio acumulativo de arquitecturas disparejas en combinaciones caprichosas. Se inspira en las descripciones de la literatura de época, con sus ciudades fantásticas llenas de torres, plazas, jardines encantados, templos y capillas, dentro de un tono general de huida de lo racional y una concepción de decorado, casi de orfebrería, la frialdad de la factura y la precisión del dibujo completan este escenario típicamente manierista.

Los antecedentes directos del paisaje español del siglo XVII hacen sospechar por su escasez, pobreza y falta de sentido creativo que el poco o mucho desarrollo del género en la época barroca se debe más a sugerencias del exterior que a un entronque en las tradiciones propias. Durante las primeras décadas del XVI, la pintura española prolonga la influencia flamenca imperante en el gótico, que se mezcla con la del Norte de Italia; sólo más adelante se añadirá la florentina. La ineludible incorporación del arte español al Renacimiento italiano es desigual: Valencia —en toda época puerta abierta al Mediterráneo—

nos ofrece una temprana asimilación de lo leonardesco en la obra de Fernando Yáñez y de Fernando de Llanos, de los cuales hay noticias documentales entre 1505 y 1531, ya juntos, ya por separado. Aparte de sus fondos de esfumados paisajes, llaman la atención las arquitecturas simples y monumentales que son con frecuencia marco de las escenas representadas por estos artistas, sobre todo del primero.

En Navarra nos encontramos hacia 1530 un pintor anónimo, el Maestro de Ororbia, que evidencia una especial preocupación por el paisaje en su retablo mayor de Ororbia, dedicado a escenas de la vida de san Julián, cuyos paisajes -uno de ellos lírica y silenciosamente nocturno- son de tono y sensibilidad flamenquizante.

La influencia del Quattrocento florentino, y más concretamente de Ghirlandaio, entra en España a través de la obra de Juan de Borgogna en la catedral de Toledo; en sus frescos se manifiesta su entusiasmo por las arquitecturas monumentales propio de un genuino renacentista. Para nuestro objeto tienen especial interés los dos frescos de la Sala Capitular que representan jardines a la manera ilusionista que vemos en la antigua pintura romana, incluyendo unos jarrones pintados para simular un alféizar y acentuar el efecto de apertura del muro al exterior.

En el segundo tercio del siglo, Valencia se abre de nuevo a la asimilación de los logros italianos más o menos contemporáneos, en este caso al mundo rafaelesco, con Vicente Masip y Juan de Juanes. Entre las concepciones paisajísticas de ambos hay notables diferencias que ayudan en la tarea, a veces difícil, de distinguir las obras de padre e hijo. El paisaje de Vicente es más cotidiano y descriptivo, al tiempo que no renuncia a una apoyatura flamenca en sus amplias llanuras animadas por un río serpenteante y por alguna ciudad amurallada hacia el fondo, como puede verse en obras como la Visitación del Prado, el Bautismo de Cristo de la catedral de Valencia (h. 1635) y la Sagrada Familia conservada en el mismo lugar.



Juan de Juanes, en cambio, se sitúa en la línea del paisaje clásico o ideal, poblando sus fondos de edificios clásicos entre los que destacan la pirámide de Cayo Cestio y los obeliscos como una firma tácita. Sus paisajes son más esfumados y neblinosos que los de su padre, cuyo dibujo y modelado, de mayor precisión y solidez, no imita. Sus lejanías son más rosadas y azuladas que las de Vicente, más claras.

El bruselés Pedro de Campaña, formado en Italia tal vez con el propio Rafael pero decididamente manierista y en deuda también con Venecia, trabaja en Sevilla en las décadas centrales del siglo. A su regreso a Flandes difunde su influencia veneciana entre los artistas anteriores a Rubens, en fechas muy cercanas a las del regreso de Brueghel de Italia. La obra más importante para nuestro propósito es el Sueño de san Joaquín, que forma parte del retablo de la iglesia de Santa Ana de Sevilla (1557). Esta obra parece anunciar la vinculación que, como veremos, une al paisaje sevillano del siglo XVII con modelos y sugerencias flamencas.

Cordobés y de formación plenamente italiana es Pablo de Céspedes, que ofrece la novedad tan de agradecer de un pintor español que es al mismo tiempo un intelectual, escritor y hombre inquieto y viajero. En sus escenas al aire libre -ya de las últimas décadas del siglo - supera las limitaciones de su orientación miguelangelesca e incluye fondos de paisaje de tono más italiano que español.

En la frontera de ambos siglos pinta el Greco su sobrecogedora Vista de Toledo, mencionada ya como capítulo extremo del manierismo veneciano aunque pintada en Toledo. Dejando aparte su posible inserción en la tradición de las vistas emblemáticas, destinadas a pregonar la fama de una ciudad (37), me interesa su impresión de algo inestable y no sé si amenazador o amenazado. Como dice Ernst Fischer, está a punto de representarse un drama gigantesco; la ciudad puede convertirse en un montón de ruinas y desaparecer en cualquier momento (38). Muy diferente es la Vista y plano de Toledo (1610-14), de notable actitud topográfica y objeto de muy diversas interpretaciones.

## V . El Siglo XVI en los Países Bajos y Alemania

Las circunstancias ideológicas y sociopolíticas de las regiones septentrionales motivan que la oferta y la demanda del producto artístico obedezcan a unas leyes diferentes de las que rigen en Italia. Hace su aparición el artista que ya no lleva a cabo encargos de patronos individuales sino que trabaja para un mercado de consumidores anónimos a quienes desea complacer. En este mercado abierto se produce una competencia que es la causa fundamental del desarrollo de las especialidades; Amberes es la ciudad pionera en este aspecto. La división del trabajo entre los pintores, práctica común en los talleres bajomedievales, es el antecedente de este fenómeno, que marca el inicio de la constitución de los géneros pictóricos esencial en el siglo XVII. Entre ellos, el paisaje se va desligando del "asunto", favorecido por la ausencia de los vínculos religiosos y antropocéntricos que condicionan el arte meridional.

Anclado en la Edad Media no sólo por su fechas vitales sino también por su carga simbólica y moralizante, su perspectiva arcaica y el carácter decorativo de sus obras se encuentra el Bosco, que inicia la dirección del paisaje visionario y onírico, fantástico hasta la deformación y -ya un lugar común pero no por ello menos acertado- precursores del Surrealismo por sus inagotables combinaciones de elementos ajenos entre sí. La presencia de lo demoníaco nos alivia hoy de lo excesivo de su lección moralizante. Para Clark su obra supone el grandioso final del simbolismo medieval (39). La visión pesimista de la condición humana y de los instintos que estas pinturas manifiestan parece aludir a una deshumanización de la imagen humana -alienación, en definitiva-, a un retroceso del hombre más allá de la consciencia, al cual responde la animación de la naturaleza entera; hombres, animales, plantas y objetos participan de inquietantes metamorfosis (40). Así se observa en el Jardín de las Delicias (1503-4), pero en general sus fondos de paisaje sufren algo así como un

proceso de transmutación alquímica, muchas veces por la presencia de las características arquitectónicas de apariencia casi orgánica. En raras ocasiones se encuentran fragmentos paisajísticos próximos a la realidad y de gran belleza y finura: El camino de la vida (exterior del Carro del heno), la parte central de éste (1500-2), el San Cristóbal de Rotterdam (1504-5) y el de Madrid (h. 1500-5), el San Jerónimo de Gante (h. 1505) y el ala derecha del Tríptico de la Epifanía (h. 1510). Pero la tónica habitual es el paisaje visionario hasta el extremo de la fantasía más alucinada. Un ejemplo que creo único en la historia de la pintura de paisaje es la Creación del mundo (exterior del Jardín de las Delicias); representa un globo de cristal en cuya parte inferior una especie de magma en conmoción ofrece a la vista un estadio de la materia anterior a su diferenciación definitiva, podríamos decir a su racionalización.

En la evolución del paisaje flamenco y holandés de este siglo resulta evidente cómo las directrices del anterior no son desplazadas por la moda italianizante, aunque hay que señalar que aquel realismo de carácter empírico cede ante el signo de los tiempos, el capricho y la fantasía.

Una cierta síntesis de ambos aspectos supone Patinir, en cuyas obras el conjunto tiene un tono fantástico e irreal por la combinación y acumulación de elementos, muchos de los cuales están tomados de la realidad; las formaciones rocosas escarpadas de sus cuadros se encuentran en los alrededores de Dinant, su ciudad natal, situada en la cuenca del Mosa (\*). Su visión cósmica y su amplitud panorámica se basan aún en una perspectiva a vista de pájaro de origen medieval, de horizonte muy alto, pero su apartación esencial radica en el paso del centro de gravedad del cuadro de la figura humana al entorno natural; con ello responde a las exigencias y predilecciones de su tiempo. En su caso

---

(\*) Esta y otras notas señaladas con asterisco corresponden a informaciones amablemente cedidas por el profesor Jacobo Ollero, de cuya Tesis Doctoral *Inédita* forman parte.

es también fundamental la circunstancia de haber desarrollado gran parte de su actividad en Amberes, marco ideal para la tarea de un artista tendente a la especialización. Los temas situados al aire libre constituirán cada vez más claramente un pretexto para la representación del paisaje.

Si recordamos la aparición del término "paese" en Venecia es curioso observar que Durero denomina a Patinir "der gute Landschaftmaler" (el buen paisajista) en su Diario de viaje a los Países Bajos, a raíz de su estancia en Amberes entre 1520 y 1521, es decir, con estricta contemporaneidad a las menciones de Michiel en Venecia. Una vez más se resuelve la oposición dialéctica de ambos polos.

En la órbita de Patinir trabajan pintores como Lucas Gassel, cuya curiosidad científica por la naturaleza remite a su relación con los círculos intelectuales de la época, Cornelis Metsys, hijo de Quentin y Herri met de Bles, que recoge el sentido cósmico del maestro con una técnica más deshecha y vaporosa y enlaza con el paisaje posterior, de carácter más verosímil; es el paisajista más productivo de su generación tras la muerte de Patinir, cuya organización horizontal y simétrica abandona por un predominio de oblicuas y curvas. En su viaje a Italia influirá en los artistas de este país.

Las obras del Monogramista de Brunswick acusan una visión del paisaje ya diferente de la de Patinir y una presencia de lo italiano, como corresponde a gran parte de los artistas del momento.

De Pieter Brueghel el Viejo dijo el geógrafo Abraham Ortelius en su Album amicorum de 1574: "Veo en sus pinturas no obras de arte sino de la naturaleza, y lo nombro no el mejor entre los pintores sino la Naturaleza entre los pintores" (41). Sin embargo, la "naturalidad" de su arte no es algo tan simple y palmario como a veces se ha dicho. Hauser plantea el problema de la apariencia de espontaneidad de su amor por la naturaleza, que es, como en la mayoría de los manieristas, un amor conflictivo y condicionado por su desesperación respecto al hombre (42). De

la complejidad intelectual del pintor nos habla su relación con el ambiente humanista de Amberes —el propio Ortelius, el filósofo y grabador Coornhert, Goltzius, etc.— ambiente en el que estaban muy difundidas las ideas liberales y agnósticas.

Su interés por la naturaleza se manifiesta en su actividad como dibujante, muy intensa en la primera parte de su carrera y en especial en su viaje a Italia. La difusión de su arte se realizó principalmente por medio del dibujo y el grabado, sobre todo por lo que respecta al paisaje fantástico.

Argan nos ofrece un interesante análisis de la obra de Brueghel; según él, la eternidad de la naturaleza es su realidad cambiante, depende de su variar cíclico y continuo. Su paisaje ya no es escena o fondo, sino hecho; el de los pintores italianos, del que nacerá el paisaje ideal o heroico, es el escenario fijo de un drama. Brueghel plantea una alternativa al ideal formal, fundado por los italianos en la certeza lógica de una tectónica y en la autoridad de los antiguos. El pintor concibe la naturaleza como siempre igual y siempre diversa de sí, como toda cosa infinita y viva; abre el camino al paisaje sin acción humana (43).

La actividad humana en el marco de la naturaleza es el tema fundamental de muchas de las mejores obras de Brueghel, como la serie de los Meses (1565), cuyos cinco cuadros señalan quizá el punto más alto de su producción en cuanto a grandiosidad y lirismo. En este aspecto Brueghel y el arte holandés se contraponen decididamente al mundo renacentista italiano; sin embargo, esta constante presencia del trabajo, sobre todo agrícola, tiene más relación con la moral calvinista y con la actitud de la burguesía, a la cual interesaría más la representación del plebeyo activo que del mendigo, que con una postura de protesta social. Como bien dice el filósofo marxista Ernst Fischer, al adoptar un modo de expresión realista Brueghel se convirtió en

portavoz de la burguesía ascendente y segura de sí misma (42).

El tema de estas pinturas enlaza con la tradición de los calendarios y los libros de horas, enraizada en los menologios románicos, pero aquí el protagonista es el paisaje, cuyos cambios según las estaciones están perfectamente observados.

Es también un tema tradicional de la Edad Media el del Triunfo de la Muerte (h. 1562-3), relacionado con la iconografía gótica del triunfo y de la danza de la muerte, de origen literario y muy difundida a través de estampas. Parece corresponder al período de más intensa influencia del Bosco, ya patente en ciertas obras como Dulle Griet (h. 1563). El paisaje del Triunfo de la Muerte es un ejemplo soberbio de modo pictórico dentro de una deliberada contención de medios.

En sus veinte años de intensa actividad, nuestro pintor pasa por diversas fases de evolución que parten de la estructura tradicional del paisaje flamenco, llevada a la perfección por Patinir y organizada en tres franjas superpuestas que indican la profundidad por medio del color (marrón, verde y azul) y la gradación luminosa. Salvo algunas obras que delatan la influencia de la "antinaturalidad" del Bosco, la mayor parte de las suyas progresan en la línea de la unificación tonal y lumínica y de una verosimilitud nunca exenta de imaginación y encanto. No obstante, pocas veces podemos esperar que se trate de simples representaciones de la naturaleza como fin en sí misma; Brueghel se mueve en un complejo mundo de alusiones, entre el proverbio y la alquimia, que hace suponer sus obras destinadas a una minoría de iniciados que captaran sus significados ocultos, presentes a menudo en pequeños detalles en apariencia secundarios, tales como la trampa para pájaros, las personas bailando o defecando junto a la horca y tantos otros. Tal vez se pueda pensar que lo que hace al hombre en el seno de la Naturaleza es ensuciarla con una inconsciencia propia de animales (\*). Si esto fuera así serían lícitas aún otras preguntas: ¿quién la ensucia más, el individuo que defeca bajo la

hora o la autoridad que utiliza ésta para sus ejecuciones, para llevar a efecto su represión?

Entre 1540 y 1550 hay un intenso contacto con lo italiano, especialmente con lo tizianesco; en esta dirección se inserta el arte de Lambert Sustris, que está en Venecia de 1540 a 1545; cultiva un tipo de paisaje organizado en una red de diagonales en fuga hacia el fondo.

En la segunda mitad del siglo, el paisaje flamenco y holandés continúa sus progresos entre el naturalismo bruegheliano y la fantasía manierista. Cornelis van Dalem combina elementos naturalistas y fantásticos en unas representaciones paisajísticas anticonvencionales, con frecuencia de aire feroz y amenazador, preferencia que puede explicarse en parte por el hecho de que su condición de noble no le forzaba a depender de los gustos del público. Dejando aparte pintores como Hendrick van Cleve, Jacob Grimmer o Hans Bol, el siguiente nombre de profunda significación es Lucas Valckenborch, que en sus obras de madurez anticipa el paisaje del XVII por su concepción más unitaria, a la cual contribuye su deliberada limitación a motivos esenciales y su abandono de la dispersión y fragmentación manieristas. Su hermano Martin se distingue por sus paisajes cortesanos con jardines.

Más decisivas aún son las aportaciones de Gillis van Coninxloo, que desde su raíz manierista enlaza con el paisaje naturalista y dinámico del XVII. El suyo, imaginativo, poético, fresco y en ocasiones feérico, revela un profundo entendimiento de la Naturaleza y sus misterios e inicia una línea que culminará en Rubens y Rembrandt y cuyos ecos pueden sentirse incluso en Moritz von Schwind y el romanticismo alemán en cuanto al sentido vital y el dinamismo que palpitan en todos los elementos de la naturaleza. El paisaje de Coninxloo- que desarrolla su actividad hasta 1595 dentro de la escuela de Frankenthal- es el bosque impenetrable, oscuro, y envolvente, iluminado sólo por rayos de luz, en el que a menudo la rica vegetación -formada generalmente por robles, árbol propio de la región- ocupa todo el lienzo sin dejar espacio para el cielo.

La actividad del antverpenense Tobías Verhaecht se extiende ya a las primeras décadas del siglo XVII, pero su estilo participa de la fantasía e inverosimilitud del manierismo, a lo cual contribuye su utilización del color. Básicamente es un seguidor de Pieter Brueghel.

Muchos de los artistas de la última generación desarrollan su actividad en Italia, donde constituirán un factor fundamental de la corriente internacionalista que dará lugar a gran parte de las producciones más atrayentes de las décadas primeras y centrales del siglo siguiente. Paul Bril es testigo en Roma de las grandes transformaciones que tienen lugar en torno a 1600, pero por su formación manierista y fantástica no recibe apenas influencias salvo, claro está, la de Elsheimer ya en la madurez de aquél, después de 1600, y la de Muziano, bajo cuya dirección se perfeccionó como fresquista durante un tiempo. En ocasiones se aproxima a Coninxloo en su naturalismo prebarroco. Su enorme influencia llega a los Países Bajos, adonde enviaba obras desde Roma.

Paolo Fiammingo, Jan Soens y Ludovico Toeput (Pozzoserrato) son artistas notables entre los nórdicos residentes en Roma. El último recibe en Venecia la influencia de Tintoretto pero mantiene la tendencia flamenca a la minuciosidad.

La perspectiva urbana se desarrolla extraordinariamente en la segunda mitad del siglo con los requerimientos del escenario manierista, ganando en complejidad y tono aristocrático; las vistas y arquitecturas de Vredeman de Vries proporcionarán modelos durante décadas a través de las estampas, como Tempesta en Italia; próximo a su estilo es el de Hendrick van Steenwyck.

Ya rebasado el final del siglo trabajan Kerstiaen de Keuninck, influido por Rubens e interesado en el tema de los incendios, y los últimos Valckenborch, Frederick y Gillis, que conservan unos modos manieristas pero al tiempo manifiestan ecos del primer naturalismo barroco.



El propio marco histórico cambia profundamente: a fines del siglo Alejandro Farnesio conquista Amberes y restaura el poder de Felipe II; se protestantes se refugian en Holanda. Los pintores de género y paisaje se diseminan por Holanda y Europa central: Praga, Munich, escuela de Frankenthal - en la cual se forma Elsheimer-; comienza una nueva época en la que la pintura de paisaje encontrará definitivamente su propia identidad.

Las conquistas del paisaje neerlandés tienen su correlato en Alemania y Austria, regiones en las que un arraigado amor a la Naturaleza ha producido en todas las épocas una especial atracción hacia las representaciones y ambientaciones paisajísticas en la pintura y en la literatura.

El paisaje nórdico y muy especialmente alemán se contraponen al italiano por su preferencia por la naturaleza salvaje y solitaria, sin huella del hombre y cuyas cualidades esenciales son la libertad y la indisciplina.

El ambiente próspero y culto de Nuremberg, residencia de numerosos humanistas entre los que destaca Willibald Pirckheimer, contribuye a desarrollar el interés de Durero por las leyes de la Naturaleza y su proclividad a la observación de carácter científico pero de resultados artísticos, que lo convierte en perfecto paralelo de Leonardo. La tradición de los gremios germánicos, que imponía la obligación de un largo viaje al término de los años de aprendizaje, favorecía el contacto e intercambio con otras escuelas y modos de hacer; el nórdico es un artista viajero; incluso ya hemos visto cuán frecuente es que un artista de estas latitudes llegue hasta Italia, atraído por las novedades que allí tenían lugar e impulsado por su natural inquietud y curiosidad.

Durero inició su producción acuarelística, según parece, alrededor de 1490, es decir, al finalizar su aprendizaje con Michael Wolgemut y con anterioridad a sus primeros viajes. Aunque las experiencias visuales aportadas por éstos serían esenciales en su aproximación al tema, sus presupuestos fundamentales se ma-

nifiestan ya en estas obras, que se cuentan entre las más tempranas conservadas del artista. En 1494 parte para Italia; las más bellas de sus acuarelas -paisajes alpinos y vistas de los alrededores de Nuremberg- fueron realizadas durante este viaje o con inmediata posterioridad a él. En cada una de estas pequeñas obras lleva a cabo una síntesis de visión de conjunto y reproducción minuciosa de los detalles. A la soberbia visión panorámica obtenida contribuye la utilización del color, reducido a tonos verdes, azules, malvas y ocrees suaves, combinados con una mezcla genial de delicadeza y vivacidad. Otro punto de contacto con Leonardo es su interés por las sombras coloreadas. En algunas acuarelas se observa especialmente su percepción de la estructura orgánica del terreno como algo vivo: Paisaje alpino de Oxford, Vista de Arco, Carretera alpina. En Estanque en un bosque y Molinos a orillas de un río, fechables entre 1595 y 1597, domina la visión lírica, plasmada a través del estudio de la luz y de la sugestión de profunda soledad y sosiego que estos paisajes producen.

Las acuarelas de Durero, de las que casi sin excepción está ausente la figura humana, abren el camino a la escuela del Danubio y en ellas se prefigura, según Heinrich Gerhard Franz, el paisaje independiente del manierismo (45). A partir del comienzo del siglo abandona este medio casi por completo, pero hay que mencionar el paisaje "abstracto" y plenamente visionario en que retrató el sueño tenido en 1525, que describió como visión de diluvio influenciado por la preocupación difundida entonces en toda Alemania a raíz de las guerras de los campesinos. La extraña nube central justifica la moderna asociación con la explosión de la bomba atómica, lo cual añade a esta angustiosa visión de Durero una nota profética sobrecogedora.

La difusión de las acuarelas de Durero se llevó a cabo por medio de grabados, siendo esto, junto con el interés que desde los primeros años del siglo hay en Alemania por el paisaje flamenco y holandés, elemento básico para la formación de la escuela del Danubio, en la que los límites entre hombre y Naturaleza parecen borrarse. A ella pertenecen pintores como Rueland

Frueauf el Joven, Wolf Huber y Breu el Viejo, creadores de un tipo de paisaje sugestivo y mágico, apoyado en los recursos cromáticos y en una presentación del espacio movidiza, irracional y subjetiva típica de la pintura alemana, que rechaza la perspectiva central, la supeditación del cuadro a la observación de un hipotético observador inmóvil. Hay una visión intuitiva y poética de la Naturaleza que rebasa las fronteras de Austria, Baviera y Suabia e invade toda la pintura alemana y suiza.

Lucas Cranach el Viejo desarrolla su primera fase de actividad en este ambiente; llama la atención el inquieto dinamismo de sus fondos de paisaje, cuyos elementos tienen siempre un significado oculto, un secreto que el espíritu científico de la época pugna por descubrir: es el encuentro de dos épocas, el goticismo de larga pervivencia en Alemania y la mentalidad de la Edad Moderna naciente. De Cranach tenemos dos versiones del tema de la Edad de Oro -ambas de hacia 1530-, que era conocido al Norte de los Alpes a través de las descripciones de Hesíodo y Ovidio. El hortus conclusus se hace análogo al jardín del amor y de la eterna juventud. El estilo del pintor revela aún una herencia tardogótica, pero el tono sentimental e idílico de estas pinturas supera lo medieval.

La dirección seguida por la escuela del Danubio culmina en Albrecht Altdorfer, que da al paisaje categoría de género independiente no sólo por la ausencia de figuras humanas en algunas de sus obras sino ante todo por la grandeza y convicción de su integración en la Naturaleza, siendo el concepto fundamental de su obra el lazo indisoluble entre aquélla y los acontecimientos de la actividad humana. El cuadro es para él un microcosmos que encierra toda la vida de la Naturaleza. Concede la mayor importancia a los problemas del color, la luz y la atmósfera, esenciales en la pintura de paisaje; en Alemania es el primero en superar los tonos locales mediante la luz unificadora.

Su concepción paisajística se manifiesta de forma

óptima en sus características pinturas de pequeño formato y factura casi miniaturística, que se acomoda muy bien a su preferencia por los reflejos que animan la vegetación y todos los detalles del terreno. San Jorge y el dragón (1510) anticipa la idea de Coninxloo de presentar un bosque cerrado que llena la superficie hasta el margen superior, haciendo que el espectador se sienta envuelto y cautivado por la plenitud vital de la Naturaleza a pesar de lo diminuto de la tabla. La misión de la figura parece ser la de establecer la verdadera dimensión de lo humano dentro del entorno natural y presentar éste en toda su grandiosidad y fascinación. En el Paisaje del Danubio con el castillo de Wörth, cerca de Regensburg, fechable en torno a 1526, los edificios lejanos ayudan a asentar la escala. Paisaje éste muy abierto y atmosférico, es una de las primeras imágenes topográficas exactas de la historia del paisaje.

En las obras en que el paisaje no es el protagonista tiene con todo un papel de gran significación; en los Santos Juanes (h. 1513-15) el fondo hace el efecto de una ventana al infinito (46). En Susana en el baño (1526) el escenario consiste en un jardín que une la naturaleza libre con una compleja arquitectura palaciega, fantástica en su conjunto pero compuesta por elementos verosímiles de procedencia veneciana, lombarda y florentina, con lo cual el pintor se adelanta a la introducción de estos elementos en la arquitectura real en Alemania.

En la Batalla de Isos (1529) Altdorfer transfigura su paisaje en visión cósmica. El cuadro forma parte de la serie de grandes pinturas de historia encargadas por el duque Guillermo IV de Baviera a varios artistas importantes en 1528. Como se ha observado, la batalla parece tener eco en el cielo: el sol y la luna corresponden a Alejandro, el vencedor, y a Darío, el vencido, respectivamente (47). La perspectiva elevada tal vez se entendía como imprescindible en la representación de una visión

cósmica, aparte de la razón práctica de disponer de mayor espacio en profundidad. La dramática iluminación del cielo, cuyos fulgores crepusculares parecen precipitarse hacia el fondo según una oculta ordenación de líneas de fuga, refleja el frenético movimiento que tiene lugar en la tierra y participa de él en cierto modo.

Altdorfer, en definitiva, debe ser colocado en puesto de honor entre los artistas en ~~los~~ que pensaba Friedländer cuando escribía que es de ellos de quienes hemos aprendido a apreciar la belleza de la Naturaleza (48).

---

## VI. El Siglo XVII en Italia y Francia. El núcleo internacional de Roma.

"Seleccionar, combinar y concentrar lo que es bello en la naturaleza y admirable en el arte es el cometido del artista" (49). Estas palabras, que fueron pronunciadas nada menos que por el más genial y anticlásico de los pintores ingleses, Turner, parecen sin embargo un manifiesto del clasicismo que en los mismos comienzos del siglo XVII está en la raíz de la creación del paisaje ideal. Hasta ahora hemos podido mantener una división -siempre relativa y por razones metodológicas- por países o al menos según los dos grandes polos Norte-Sur. Pero con el cambio de siglo tiene lugar en Roma una sorprendente y fecundísima confluencia de artistas procedentes no sólo de diversos lugares de Italia sino también de Francia, de Alemania, de Flandes y de Holanda; este hecho, además de ser determinante para la evolución posterior de la pintura -y muy especialmente del género que nos ocupa- es un soberbio ejemplo de anulación de fronteras, de intercambio de experiencias y de labor común por la constitución de un arte verdaderamente europeo que supera los límites de las escuelas "nacionales", que en nuestro tiempo nos atreveríamos a llamar "locales".

Esta colonia de artistas descubre la campiña romana como paisaje clásico, como nueva formulación del locus amoenus; con este material se configura por lo que respecta al paisaje uno de los términos de la oposición dialéctica naturaleza-historia que determina toda la cultura figurativa de la época.

Las conquistas de la ciencia a partir del siglo XV sientan las bases de una nueva consideración de la naturaleza y sus fenómenos; ya para Copérnico el hombre deja de ser el centro del cosmos y ha de buscar un nuevo puesto en relación con los demás elementos; Newton descubre el espacio sin ningún punto central, que trae consigo una nueva concepción de las relaciones espaciales. Galileo, por su parte, había planteado la observación directa de los hechos como única fuente del conocimiento, lo cual está vinculado con el naturalismo caravaggesco. En oposición al esquema manierista escalonado se establece el continuum espacial al cual se subordinan los volúmenes.

Las concepciones filosóficas seguirán actuando sobre las artísticas; aparte de los estímulos e innovaciones introducidos por los nórdicos en el ambiente romano, convertido en sede de la modernidad, se difunde entre numerosos artistas el pensamiento estoico, que favorece el desarrollo del paisaje en relación con la tradición arcádica, la cual sufre una transformación por la presencia de la idea de la muerte, que acentúa el sentimiento de melancolía y nostalgia existente ya en el Renacimiento pero matizada ahora por la condena de la civilización presente contenida en el pensamiento estoico. Los antiguos temas literarios se interpretan con un nuevo espíritu al que no son ajenos los artistas nórdicos, fascinados por ellos. La mitología es utilizada con frecuencia para simbolizar las fuerzas y ritmos de la Naturaleza, como Adonis, que vuelve a la vida cada primavera, simboliza el ciclo continuo de la Naturaleza.

Otro factor fundamental en este momento es el mecenazgo. A pesar de la presencia de pinturas de paisaje en las grandes colecciones de la época, no hay que pensar que este género llegara a gozar del favor concedido a la pintura de "historia"; ni siquiera grandes artistas como Poussin y Salvator Rosa tuvieron mecenas significativos y menos de forma permanente; vendían generalmente sus obras a clientes de la burguesía: banqueros, hombres de negocios, intelectuales, comerciantes... Las inclinaciones científicas de algún mecenas lo llevan a proteger a determinados artistas afines a él, como es el caso del cardenal Del Monte y Caravaggio, Elsheimer y Filippo Napoletano. En general, el paisaje, tanto nórdico como italiano, tiene un puesto importante en las aficiones de los coleccionistas; los primeros cuya atención es atraída por las producciones contemporáneas son Aldobrandini, Farnesio, el propio Del Monte y Scipione Borghese, que incluyen en sus colecciones obras de Aníbal Carracci, Domenichino, Elsheimer, Tassi, Napoletano, etc. Unos se atienen a una orientación más clásica y otros se decantan por las innovaciones.

En esta época, y dentro del marco del paisaje clásico, se plantea de forma definitiva la dialéctica de historia y naturaleza,

la contraposición de civilización y naturaleza. Como dice Argan, si la historia es desarrollo en el tiempo y tiene un antes, un ahora y un después, el único fondo de la historia puede ser la naturaleza; si la historia es universal, la naturaleza ha de serlo también como causa primera de todos los efectos, teniendo así una función social. Por ello no es la realidad, sino la representación conceptual de la realidad (50). El tema del paisaje se funde en Roma con el histórico-mitológico. La ciudad, con sus ruinas, es la prueba de que la civilización, que ha nacido de la naturaleza, vuelve a la naturaleza. La pintura de ruinas es casi una advertencia moral a una civilización conscientemente "urbana" o "moderna" y, por consiguiente, "distan-ciada" (51). En el capítulo dedicado al tema de las ruinas volveremos sobre estos aspectos.

El paisaje clásico es por todo ello claramente intelectual, lo cual es comprensible dado que lo que se quiere definir es el contenido, el valor del concepto de naturaleza en una concepción de la vida esencialmente social; el paisaje es histórico, porque la naturaleza es ante todo historia: es el teatro, el eterno escenario ante el cual los hombres realizan sus acciones sin duración, repentinamente anuladas por el tiempo (52). La consecuencia, se puede añadir a estas palabras magistrales, es la disminución y casi desaparición de las figuras y del asunto, que ya no son tan imprescindibles por contener en sí el propio paisaje a la historia, en buena medida gracias a la presencia de ruinas y edificios antiguos.

En este punto, y remitiéndome al capítulo siguiente, quisiera llamar la atención sobre la posibilidad de plantear toda la pintura de paisaje del siglo XVII europeo a partir de la divergencia dialéctica clasicismo-realismo que preside los mismos comienzos de la época. Las producciones en el género se afilian al primero de los términos por su vinculación con el mito de la Edad de Oro, con el tema pastoral, etc., o al segundo por su relación con los temas de género. Si el paisaje, como veíamos, es por su misma esencia -representación del entorno real- dependiente de una visión realista, y más aún si ha de contener y representar lo histórico, está en con-



diciones óptimas para relizar la síntesis de los dos términos de la oposición; recordemos cómo ni los artistas más "clásicos" y racionalistas dejan de acudir a la campiña romana en busca de los elementos reales de su idealización.

Esta dialéctica conceptual de belleza ideal, por una parte, y realidad e interés por la naturaleza a través de una visión analítica se encontraba ya en Leonardo y ahora reaparece en Aníbal Carracci. Los pintores flamencos de esta época, muchos de los cuales fijaron su residencia en Italia temporal o permanentemente, conservan las tradiciones manieristas, como el propio Bril, Tempesta, Brueghel de Velours, que sigue el estilo de Cóninxloo, Joos de Momper, que produce paisajes alpinos en la tradición iniciada por Brueghel el Viejo pero progresivamente atenuada por un estudio más profundo del natural y una mayor amplitud espacial, y otros que trabajan a caballo entre dos siglos y dos concepciones distintas. Pero la evolución del paisaje europeo cambia radicalmente su trayectoria al establecerse Carracci en Roma en 1596 con un bagaje cultural compuesto por sus orígenes boloñeses y correggescos, su análisis de lo rafaelesco y sobre todo su formación veneciana, que potencia su predilección por lo pictórico. Sus innovaciones contrastan con la tradición aún floreciente de los artistas antes citados; asimila la del clasicismo romano, resultando una combinación de naturalismo e ideal manifiesta ya en las lunetas Aldobrandini (h. 1603), con las que la concepción del paisaje ideal adquiere su forma esencial. En sus primeras obras romanas deja atrás la influencia de artistas como Niccolò dell'Abate y Paolo Fiammingo, que coincidieron con él en Venecia. La obra madura de Aníbal supone una síntesis de naturalidad y racionalidad, pues nunca abandonó la poderosa tectónica que caracteriza sus composiciones, enmarcadas por elementos flanqueantes, árboles o montañas, que conducen la vista en una sucesión de planos hacia el centro. La perspectiva se basa en una lógica óptica a pesar de la ausencia de líneas de fuga; la ilusión de profundidad se obtiene por medios atmosféricos y por la unidad de luz y color.

Sus fecundas enseñanzas fueron seguidas de cerca por

el Domenichino, caracterizado por una mayor delicadeza y una ejecución menos vigorosa, manteniendo la construcción a base de elementos esenciales y líneas verticales y horizontales, y por Albani, cuya visión arcádica y de reminiscencias rafaelescas es más superficial. Grimaldi continuará la estética de Domenichino hasta muy avanzado el siglo. Guercino evidencia un sentido netamente lúmnico que debe fundamentalmente a los venecianos y a Dosso Dossi; las obras correspondientes a su estancia romana tienen un carácter profundamente poético. Realiza la primera versión de Et in Arcadia ego, que introduce un nuevo tema de vanitas en la pintura de paisaje: la muerte está presente también en el país de la felicidad; es el memento mori medieval con ropaje humanístico (53).

El contacto con el clasicismo carraccesco fue fundamental para la formación del estilo paisajístico de Adam Elsheimer, cuya principal aportación fue la introducción del nocturno en el paisaje, motivado por primera vez por una búsqueda de efectos lúmnicos y no por necesidades del "guión": Huida a Egipto (1609). La herencia de su formación en la escuela de Frankenthal y la dependencia de su investigación lúmnica respecto de la de Caravaggio son aún discutidas (54). Su paso por Venecia hace que aporte a Roma los mismos prototipos que Aníbal pocos años antes. Citando a Steingraber, en los paisajes de Elsheimer y sobre todo en el mencionado la Naturaleza es vista como resonancia de impulsos espirituales; la experiencia del caminante en la noche y la veneración del Todo inabarcable se funden con el ambiente idílico-pastoral del cuadro, que hace casi olvidar el tema religioso (55).

Su realismo poético es seguido por pintores de diverso origen como Orazio Gentileschi con sus efectos lúmnicos, Saraceni, menos delicado que el maestro, los hermanos Jacob y Jan Pynas, el primero de los cuales -el menor- se distingue por una cierta dureza descriptiva y un enfoque de las formas demasiado insistente y riguroso. Algunos artistas nórdicos de este grupo regresan a Holanda, donde sentarán las bases para el desarrollo del género en este país, par-

ticularmente Johann König y Pieter Lastmann, maestro de Rembrandt. Otros colaboran en el nacimiento del paisaje realista en Italia, principalmente Filippo Napoletano y Agostino Tassi, que presentan problemas de atribución por lo análogo de su producción. El segundo tiene el especial interés de haber sido maestro de Claudio de Lorena. La obra del primero es la raíz de la corriente del vedutismo; su cultura pictórica es más nórdica que italiana, sus modelos son más Elsheimer, Bril y Ryckaert que Anibal y Domenichino; esto explicará su influencia sobre Poelenburgh y Breenbergh. Plantea una vía alternativa a los esquemas de Bril y de Carracci, pues abandona el canal óptico del primero y la visión idealizada y centralizada del segundo. La base de su desarrollo artístico es Gottfried Wals, de quien hereda cierta preferencia por el formato circular.

La influencia de Elsheimer será llevada a Venecia por Domenico Fetti, cuyo seguidor en dicha ciudad será el alemán Johann Liss. Pier Francesco Mola es otro más entre los pintores que importan el venecianismo a Roma.

Las ruinas tienen un papel cada vez más importante; uno de los artistas que antes realizaron todas sus posibilidades poéticas fue Martin van Heemskerck, y ya en la tercera década del siglo son una modalidad plenamente constituida en la que destacan los holandeses Poelenburgh y Breenbergh, el primero de una factura más delicada y composiciones más barrocas por su contacto con el arte cortesano florentino y el segundo más cercano a la tradición romana y de obras más sensibles y expresivas, sobre todo en la representación de la acción; su colorido es menos esmaltado y brillante. Ambos suponen una síntesis de realidad e ideal clásico; su base estilística está compuesta por la tradición de Elsheimer, la de los Carracci y sobre todo la influencia de Wals y Filippo Napoletano.

Por su parte, Van Laer, "il Bamboccio", inicia hacia 1625 su actividad en Roma como pintor de escenas de género al aire libre, contribuyendo no sólo a la configuración de un paisaje realista sino también a la observación y reproducción de la realidad con-

temporánea, cotidiana y popular, influido por el caravaggismo.

La formulación del paisaje clásico es llevado a sus últimas consecuencias a partir de la cuarta década del siglo por Poussin, que descubre una nueva relación intelectual entre el hombre y la Naturaleza. Su influencia veneciana se inserta en el cuadro general del neovenecianismo que llega a Roma en los años treinta; son también fundamentales el eco de la claridad rafaelesca y los presupuestos clasicistas de Aníbal. Sus intereses intelectuales y teóricos -principalmente su doctrina de los modos- se reflejan en la ordenación racional a que somete a los elementos de la Naturaleza. El tratadista Roger de Piles inventaría en 1708 el término "paisaje heroico", opuesto al pastoral, para definir el modo en el que hay que incluir la mayor parte de las producciones paisajísticas de Poussin, que se inspiran en la Naturaleza pero la trascienden, a menudo con una significación moral. A lo largo de su evolución el paisaje va apoderándose del cuadro; la historia se minimiza y el verdadero tema es el poder y la grandiosidad de la Naturaleza. Se mueve entre la racionalización de las fuerzas de la Naturaleza -y la "arquitectonización" de sus elementos, si se permite el término- y la devoción panteísta por ella. En las últimas obras las arquitecturas casi desaparecen, perdiendo con ellas un fuerte apoyo para la claridad estructural.

Poussin se inserta en la tradición elegíaca con sus versiones de Et in Arcadia ego, que como tema literario se remonta a Virgilio y en el Barroco se funde con toda la carga de melancolía que pesa sobre las evocaciones del pasado áureo. La segunda versión de Poussin (h. 1635) rompe con la tradición moralizante que se había añadido en la Edad Media; la escena tiene un carácter meditativo y elegíaco (56). En las cuatro pinturas de su gran ciclo final, titulado con reservas Las cuatro estaciones (1660-64), que guarda tal vez relación con temas bíblicos, hay una perfecta y consciente aplicación de los modos, sobre todo por lo que respecta al Invierno o Diluvio.

El constante interés de Poussin hacia la Naturaleza es puesto de relieve por Sandrart al señalar que el artista pintaba más al aire libre y en campo abierto, no en lugares cerrados como el Valentin. Igualmente dice de Claudio de Lorena que estaba en el campo muchos días hasta la llegada de la noche observando la salida y la puesta del sol y los diferentes efectos de luz (57).

El clasicismo no se convierte en fórmula en las manos de Claudio de Lorena, que lo vivifica mediante la observación realista de la luz en los diferentes momentos del día. Se mantienen no obstante los rasgos definitorios de una estricta actitud clásica: el principio de electio, selección y combinación de los elementos más bellos y adecuados al esquema previamente elaborado; la disposición generalmente simétrica, con una zona en primer término a modo de escenario ideal para el desarrollo de la acción y árboles o edificios a ambos lados; la sabia distribución de las masas que junto con la gradación de la luz produce la ilusión de profundidad; el equilibrio de los contrastes y la estructura basada en unas proporciones geométricas. Más que las enseñanzas de Tassi y de Wals es la influencia de Carracci y Domenichino la que fomenta y define su tendencia a lo sereno y monumental, sobre todo a partir de 1650. La luz del sol es el medio del que se sirve para dar unidad a la composición.

Como magistralmente resume Sir Anthony Blunt, Claudio mostró que los métodos del clasicismo francés podían ser utilizados también para sacar a la luz la poesía de la Naturaleza inanimada; así como en Poussin se llega a la última etapa de la interpretación racional del paisaje, en Claudio se llega al punto más alto de la luz y de la atmósfera entendidas como medios creadores de una unidad pictórica e imaginativa. El contenido de sus pinturas es la expresión poética de la atmósfera de la campiña romana con sus luces cambiantes y sus complejas implicaciones culturales (58).

El espacio unitario, homogéneo e incorpóreo guarda correspondencia con la mecánica de Newton, ya comentada; la concepción de un Universo infinito se remonta al siglo anterior, a Giordano Bruno.

Como ha observado Juan José Luna, el pintoresquismo de las ruinas cede a menudo ante grandiosas arquitecturas de templos y palacios, personificando en los monumentos su gusto por la belleza creada por la mano del hombre e integrada en la suprema armonía del mundo natural, lejos de la valoración filosófica que asocia la idea de la decadencia a los testimonios ruinosos del pasado (59). Es, pues, un pintor de la plenitud: plenitud de la Naturaleza y plenitud de la Historia.

Otros franceses militan en el partido del clasicismo, unas veces con escasas arquitecturas y figuras, como Gaspar Dughet, cuñado de Poussin y autor de paisajes serenos y en ocasiones de aire prerromántico, Jean Lemaire, cuya concepción deriva de la de Poussin pero con un tono más fantástico y arqueologista, o Sebastián Bourdon, que combina la observación empírica con el ideal.

A partir de 1630, la distinción entre las tendencias se hace más difícil; el trasfondo intelectual se ha enriquecido y se puede elegir entre una multiplicidad de soluciones. Algunos de los holandeses italianizantes, como Jan Both y Hermann Swanevelt, realizan una síntesis entre un paisaje más o menos clásico y el naturalismo de los bambochantes, en el caso de los dos mencionados dentro de una notable influencia del Lorenés, cuyas fórmulas contribuyen ellos a difundir en el Norte. Swanevelt fue el primero de este grupo de holandeses que introdujo una nota de barroquismo en sus paisajes; se decanta por los contrastes de luz y sombra y por un llamativo impulso dramático magnificado por la escala frecuentemente grande de sus

lienzos, . Estas preferencias son también patentes en la obra de Both, aunque éste, más que copiar al artista francés, interpreta sus principios con una sensibilidad excepcional y un profundo lirismo que no excluye el contacto directo con la realidad; su regreso a Holanda cambió el curso de la evolución del paisaje autóctono en beneficio de la tradición italiana (60).

Jan Frans van Bloemen, "Orizzonte", lleva hasta mediados del siglo XVIII los ecos de la formulación clasicista de Claudio y Dughett con sus pinturas de técnica abocetada, serena distribución y grato colorido.

Entre los flamencos italianizantes de la siguiente generación destacan Pieter Spierinckx y Adriaen Boudewyns, en deuda ambos con Claudio de Lorena y cuyo arte refinado y decorativo, que se adentra en el siglo XVIII, responde perfectamente al gusto de la época.

La pintura de arquitecturas y ruinas por derecho propio se constituye a partir de 1620 para dar lugar al género de la veduta, que presenciara su máximo desarrollo en la centuria siguiente. Martín S. Soria hace una interesante referencia a la sugestión de dogmas del Barroco: interrelación de hombre y Naturaleza, dualidad de orden y desorden, de permanencia y cambio, de ilusión y decepción, de ilusión y realidad, de sensualidad y mortificación, de grandeza y pobreza (61).

En la producción del mayor representante seiscentesco del género, Viviano Codazzi, activo

en Roma y Nápoles en las décadas centrales del siglo, las arquitecturas antiguas, muchas veces, no ofrecen un aspecto ruinoso sino que parecen más o menos bien conservadas, lo cual contribuye a que no tengan un tono elegíaco y retrospectivo, sino que estén estudiadas desde un punto de vista escéptico y objetivo, como corresponde a su fundamento en la perspectiva científica y en la búsqueda de la certidumbre óptica (quadratura). Para Longhi, el carácter antológico de estas descripciones figurativas era exigencia de los comitentes (62).

También entre Nápoles y Roma desarrolla su actividad Salvator Rosa, primera figura indiscutible del paisaje napolitano con sus personalísimas e inquietantes producciones, que inician la dirección del paisaje dramático, a menudo fantástico y caprichoso. Su relación con el pensamiento estoico, sus contactos con el esoterismo y la alquimia - en su búsqueda de una sabiduría superviviente en la Naturaleza -, en ocasiones su ambigüedad irónica y su posición polémica y alternativa frente al clasicismo evocador y al barroco triunfal y declamatorio son elementos que inciden en su predilección por la orrida belleza de la naturaleza salvaje.

Rebasada la mitad del siglo se van superando los prejuicios contra el paisaje como género inferior; es apreciado incluso en los círculos clasicistas y, por ejemplo, vemos que Dughet trabaja con un pintor tan prestigioso como Maratta, que pone las figuras en algunos de sus cuadros.

Hacia 1660 hay una clara derivación hacia el paisaje barroco: las obras de Dughet presentan un estilo más pintoresco, las



de Salvator un carácter más prerromántico y salvaje, las de Poussin un tono más dramático, las de Claude manifiestan un sentido más monumental unido a una acentuación del misterio y de los efectos teatrales.

Como explica Luigi Salerno, después de Dughet y Salvator declina el gran período del paisaje italiano del siglo XVII. La muerte de estos dos artistas y la de Poussin y Claude marcan un punto decisivo, el fin de la fase heroica de la pintura de paisaje. Durante algún tiempo, sus seguidores e imitadores difundirán sus diversas formas paisajísticas, como es el caso de Pieter Mulier, "il Cavalier Tempesta", en Génova y Milán. (63).

## VII. El Siglo XVII en Flandes, Holanda e Inglaterra.

Durante las primeras décadas del nuevo siglo, en Flandes perviven en lo esencial las concepciones manieristas, vivificadas por un creciente sentido de la realidad que va abandonando la fijación en el detalle para llegar a una visión más global y sintética. Es preciso volver a recordar la diáspora de artistas que tuvo lugar en los años finales del siglo XVI por motivos político-religiosos: entre muchos otros, Coninxloo abandona Amberes en 1586 para fundar la escuela de Frankenthal y establecerse finalmente en Amsterdam; Roelant Savery marcha a esta misma ciudad y posteriormente a Praga; Winckboons y otros se establecerán también en Amsterdam. Algunos, como Joos de Momper, se quedan en Flandes.

La tradición de Brueghel el Viejo es una de las más fecundas, en parte gracias a la obra de sus hijos y nieto. El mejor de aquéllos pero fallecido antes, Jan Brueghel de Velours, sigue unas veces los esquemas compositivos heredados de su padre y cercanos a los de Momper, con el cual colaboró, mientras que otras se remite a Coninxloo con sus espesuras boscosas, siempre con una técnica precisa y un colorido exquisito y luminoso. La organización de sus compo-

siciones se basa frecuentemente en una diagonal conductora que se funde con la horizontal del fondo, con lo cual se supera el esquema tardomanierista. Pieter Brueghel el Joven representa la versión superficial de las concepciones paternas, aunque nos ha dejado también algunos de los deliciosos y refrescantes paisajes invernales tan característicos del arte de los Países Bajos y tan gratos en su descriptivismo entre arcaico y naïf.

Algo de este carácter tiene Denis van Alsloot, que combina el paisaje con la representación de escenas oficiales o comunales de la mayor objetividad. Abandona pronto la influencia de Coninxloo para cultivar una aproximación menos lírica y carente de misterio, aunque es el fundador de la escuela de Bruselas, en cuyo seno tendrán lugar más avanzado el siglo nuevos logros en ese sentido.

La dirección del paisaje fantástico está magníficamente representada en la personalidad de Roelant Savery, el artista idóneo para satisfacer las exigencias de Rodolfo II de Praga, en cuya corte trabajó de 1604 a 1612. Traslada al lienzo la exuberancia de la vida vegetal y animal mediante formas retorcidas y ritmos inquietos, siempre impregnadas de una visión profundamente imaginativa y original.

El bullicio de la vida campesina se atempera con un tono de tristeza y al mismo tiempo de crítica en la obra de Adriaen Brouwer. Habiendo combinado sus actividades en Flandas y en Holanda desde su mismo aprendizaje con Hals en Haarlem, su influencia sobre la pintura holandesa de género es decisiva, como también sobre el artista flamenco cuyo modo guarda más analogías con el suyo, David Teniers el Joven. Su realismo acusador encuentra en el medio vital de las clases más bajas el terreno adecuado para su ejercicio; bien puede decirse que, a la inversa de Rubens, reproduce el lado oscuro de la vida.

Según Steingraber, en el desarrollo del paisaje flamenco del XVII son factores importantes la reflexión sobre la obra de Brueghel el Viejo, la concepción del paisaje boscoso de Coninxloo, la pastoral de Francesco Bassano y sobre todo la admiración por Elsheimer, tradiciones todas ellas que están en la base del paisaje de Ru-

bens, que no obstante supone algo nuevo y revolucionario y único en su género (64). Comienza a realizar paisajes en 1610, siguiendo las recetas de los romanistas; luego descubre el paisaje de la tierra flamenca, fresco y húmedo; hay que señalar una probable influencia de Brueghel de Velours, del cual poseía obras.

Como dice Argan, la visión de Rubens es la que Brueghel el Viejo expresaba en obras como la Caída de Icaro, es decir, la Naturaleza no como el lugar de las fuerzas demoníacas y misteriosas -como en el Bosco y Patinir- sino como lugar donde acontecen los hechos; Rubens dinamiza esta visión, invistiéndola de un torrente de luz y de un torbellino de movimiento. No hay jerarquías ni siquiera entre cosa e imagen. No es un paisaje arcádico que ofrezca la paz de la vida rústica al fatigado habitante de la ciudad; más bien es el fervor de la existencia moderna que se transmite a la Naturaleza y la pone en movimiento. El planteamiento del paisaje clásico se transfigura en ritmo dinámico; la Naturaleza salta del pasado al presente. El hombre moderno, para el que todo está vivo y presente, la asume en su propio horizonte: también sólo como "alegoría" de su propio interés por la vida (65). Podemos añadir que se trata de un paisaje fenomenológico, que el contenido histórico propio del paisaje clásico se asimila al puro presente.

Hacia 1630 pinta el Jardín del Amor, en el que combina el topos con sentimientos personales y datos autobiográficos. Pero su gran época como paisajista tiene lugar a partir de 1635, a raíz de la compra de la residencia de Steen. Los paisajes realizados desde 1636 evidencian una profunda satisfacción en la unión con la Naturaleza; en ellos proyecta su visión íntima entre realidad e imaginación y recrea la naturaleza visible como producto del dinámico y continuo impulso vital de la tierra. No sólo las plantas y los animales, sino también los campesinos que aparecen a menudo forman parte de esta totalidad y responden a los mismos impulsos.

Al lado de esta aproximación hay que tener en cuenta que la pintura de la época estaba fuertemente enraizada en conceptos re-

tóricos y literarios, obedeciendo al principio "Ut pictura poesis", cuyo gran representante en el Norte es Van Mander en su Schilder-boek, publicado en Amsterdam en 1604. Lisa Vergara ha investigado de manera pormenorizada el eco de este concepto y la presencia de temas literario-mitológicos en los paisajes rubenianos: Cicerón, Virgilio, Horacio, Ovidio, Plinio el Joven, Filóstrato (66). Se puede decir que en Rubens se fusionan las dos vías de aproximación sugeridas en la teoría, la imitación verídica de la Naturaleza y la exploración de los temas altamente evocadores y poéticos.

Con Rubens colaboran dos artistas de gran calidad; en la producción de Jan Wildens, serena y meditativa, se atempera el dinamismo del maestro; el colorido es armónico y menos vibrante y la factura más lisa. Lucas van Uden prefiere las llanuras y los horizontes amplios e incluye casi siempre elementos acústicos que reflejan la luz; se caracteriza por una gran delicadeza y un cromatismo rico y variado. El estilo de Jan Sieberechts, que se establece en Londres en 1672, guarda relación con el de estos seguidores antverpenses de Rubens; <sup>aunque es de notar su afinidad con el arte holandés;</sup> cultiva los efectos de luz contrastante y una visión primitiva e ingenua en sus paisajes con campesinos. Peeter Snayers sigue la línea temática de su maestro, Sebastian Vrancx, en cuanto a las batallas y escenas militares varias, pero pinta también paisajes y cacerías con espléndidos efectos de luz y color.

En el último tercio del siglo destaca el bruselense Jacques d'Arthois, que enlaza con la tradición del paisaje ideal pero dentro de una aproximación netamente flamenca. Es el mayor representante de la escuela de paisaje de Bruselas, en cuyos componentes influye poderosamente; su dedicación al género fue exclusiva hasta el punto de que nunca realizaba las figuras de sus cuadros, que dejaba a otros artistas como el mismo Teniers. Presenta escenarios naturales amplios y serenos, con grandes masas boscosas acogedoras; sus composiciones revelan un deseo de orden y claridad.

El último gran nombre del siglo es el de David Teniers, más famoso por sus escenas de género, muchas de ellas al aire libre.

Sigue la línea de Brouwer pero sin su profundidad humana y sin su sentido crítico. Su arte, en el que con tanta frecuencia es protagonista el campesino más o menos alegre y satisfecho -aquí se impone la comparación con los desheredados de Brouwer- parece destinado a una burguesía acomodada que quisiera comprobar que domina en el mejor de los mundos posibles.

En general, en el paisaje flamenco domina la tierra; no es un paisaje abierto, sino que presenta un espacio limitado por diversos elementos, principalmente montañas, árboles, vegetación diversa. El cielo es sólo una parte subsidiaria. En Holanda, sin embargo, la pintura de paisaje seguirá una dirección distinta, en buena parte gracias a la conformación del propio terreno, que impone la horizontal como línea dominante a partir de la cual se articula la composición.

Las circunstancias sociopolíticas e ideológicas de Holanda son factor determinante del desarrollo del paisaje, el bodegón y la pintura de género a partir de 1609, fecha en que el país se libera del poder español. Siendo un país protestante y enemigo de las imágenes devocionales, la pintura religiosa es sujeta a una gran limitación y el arte puede seguir una dirección básicamente laica. El poder creciente de la burguesía y su deseo de invertir el capital en bienes suntuarios potencia el desarrollo de un arte decorativo y doméstico servido por los especialistas, cuya actividad es posible merced a esta situación de la oferta y la demanda. También dentro del paisaje se establecen especialidades con más claridad aún que en Flandes: hay paisaje costero, fluvial, de bosque, de dunas, de pradera, invernal, etc.; también se constituye la marina. La clientela de estos artistas está formada por un público urbano que siente los límites de la ciudad y quiere ampliar el horizonte de su vida cotidiana. Los centros principales son Amsterdam y Haarlem; las estampas a bajo precio sirven de fundamental vehículo difusor.

Holanda nos presenta un paisaje cultivado, aprovechado por el hombre; es de gran importancia la actividad de campesinos, pastores, pescadores y marineros. La naturaleza salvaje aparece en raras

ocasiones. El realismo holandés no adolece de sequedad; hay una visión simpatética de la Naturaleza. Según Steingraber existe una contraposición al principio de selección del paisaje clásico mediante un prosaico principio de igualdad (67).

En la configuración del paisaje holandés hay dos factores fundamentales: la llegada de artistas flamencos inmigrados a fines del siglo XVI que difunden sus concepciones paisajísticas, y el regreso de los que se habían afincado en Roma (Poelenburgh está ya en Utrecht en 1627 y Breenbergh en Amsterdam en 1633). A ello hay que añadir la estancia en Holanda de Coninxloo, pintor que tantas veces hay que mencionar en un estudio sobre el paisaje europeo del siglo XVII.

El primer paso hacia la creación de un paisaje "nacional" holandés en oposición al italofrancés y al flamenco lo dan Avercamp, Esaias van de Velde y Jan van Goyen. El cielo ocupa cada vez más espacio; los primeros y últimos planos ya no se escalonan en el triple esquema tradicional con sus bastidores laterales, sino que se crea un espacio continuo en profundidad, muchas veces mediante diagonales que producen un efecto perspectívico. El paisaje es convincentemente caracterizado como "espacio vital" de los holandeses (68). Avercamp trata temas invernales con gran minuciosidad narrativa en los reflejos de la luz en el hielo, en las típicas figurillas de patinadores, en el ambiente de vida cotidiana; utiliza aún el horizonte alto de los manieristas. Esaias van de Velde evoluciona hacia la unidad tonal, que contribuye al sentido cósmico de sus obras. Jan van Goyen, discípulo suyo, hereda su tendencia a la monocromía, aunque pasará por fases alternadas de mayor riqueza tonal. Su papel en la transformación del paisaje holandés a fines de la década de los veinte es fundamental; marca el abandono definitivo del paisaje fantástico y abigarrado del manierismo y el comienzo del esquema diagonal en profundidad que flamencos y holandeses toman de Elsheimer para obtener una mejor distribución de las masas. Van Goyen es el descubridor del paisaje llano; con el tiempo, las diagonales son sólo sugeridas y dominan las hori-

zontales, mientras el cielo llega a ocupar tres cuartos del lienzo o incluso más.

Los comienzos de Salomon van Ruysdael están cercanos a este artista; el suyo es un mundo sereno y poético; se puede decir que somete a la Naturaleza a una idealización "a paso ridotto". Su polo opuesto es Herkules Seghers, el más misterioso y desasosegado de los paisajistas holandeses aparte de Rembrandt. Más conocido a través de sus grabados, crea un tipo de paisaje introvertido y melancólico, muchas veces fantástico e irreal; hay que tener presente su aprendizaje con Coninxloo y sobre todo la influencia de los paisajes montañosos de Momper, Brill, Goltzius y Jan Pynas, uno de los precursores de Rembrandt.

Allaert van Everdingen es uno de los pocos artistas holandeses que reproducen la naturaleza sin cultivar. Inserto en la tradición flamenca y discípulo de Savery, realiza numerosos paisajes montañosos y dramáticos a raíz de su viaje a Noruega y Suecia. Sus concepciones impresionan a Jacob van Ruysdael, sobrino de Salomon. Es el gran paisajista holandés de la segunda mitad del siglo, y su influencia será decisiva en la configuración del paisaje inglés. Deriva pronto hacia las composiciones grandiosas y dramáticas, a veces con un sentido atormentado. En su obra hay tal vez un trasfondo literario, conceptual y alegórico difícil hoy de discernir.

Rembrandt empieza a cultivar el paisaje en 1636, el mismo año en que Rubens inicia su serie más significativa, la de Het Steen; el último conservado lleva la fecha de 1654. En este breve período lleva a la perfección una de las modalidades del paisaje holandés, la más introvertida, paralela a sus retratos. En estos paisajes, luz y atmósfera se entretajan en un clima de misterio; transforma el mundo natural en una visión lírica, abandonando la vía objetiva y descriptiva propia de los artistas especializados. En palabras de Argan, también la Naturaleza actúa, dice Rubens, también la Naturaleza sufre, es la respuesta que da Rembrandt. Todo vibra en la luz, pero la luz no viene de fuera; emana de dentro, es el signo visible, no la causa, de esta sensibilidad (69). Sus típicas tonalidades de brasa incandescente

te son el vehículo ideal para expresar esta angustia, esta inquietud.

Según se ha dicho, la limitación cronológica del artista dentro de este género se debe quizá a que el goce de la Naturaleza sólo le ofreció una satisfacción temporal; aclaró y amplió su visión, pero luego los temas humanos cobran para él mayor importancia (70).

Su independencia genial no excluye las influencias de otros artistas, señaladamente del paisaje rocoso fantástico de Seghers y de los árboles de vegetación lujuriente y tronco retorcido de Savery y Govaert Jansz, de todos los cuales poseía obras. Después se observa una afinidad con el paisaje de origen veneciano desarrollado por Elsheimer y Carracci; empiezan a aparecer Ruinas. Hay que recordar a este respecto sus períodos de aprendizaje con pintores que habían estado en Italia (Swanenburch, Jacob Pynas y sobre todo Lastmann, que había regresado a Amsterdam en 1610). No obstante tenderá cada vez más a los efectos contrastantes; se refuerza el carácter visionario y exótico, al cual contribuyen el claroscuro y la monocromía.

En el polo opuesto al arte interiorizado y atormentado de Rembrandt encontramos el de Vermeer, buen burgués de Delft que en sus dos únicas obras pertenecientes al género no del paisaje sino al de la vista urbana nos obsequia con una visión distanciada y empírica basada en valores ópticos y lumínicos, al servicio de los cuales pone su técnica, que contiene el germen del impresionismo y del puntillismo, pues el pintor es consciente de que el ojo percibe las partes iluminadas en medio de la penumbra como manchas y puntos luminosos. Wolfgang Stechow señala acertadamente como antecedente de la Vista de Delft (h. 1658-60) la Vista de Zierikzee (1618) de Esaias van de Velde (71), cuya disposición general guarda analogía con aquélla. En la cubicación perspectiva de esta obra de Vermeer, sin duda la más perfecta en su género de todo el siglo, no hay mito ni historia, sino inmediatez y contemporaneidad absolutas. Para Argan salta de la dimensión del empirismo sensible a la meditación metafísica, anticipando la identidad de sensación visual y pensamiento que será, mucho más tarde, el objeto de la búsqueda pictórica de Paul Cézanne (72).



Aert van Neer cultiva los efectos lumínicos especiales, sobre todo los producidos por la luz de la luna; sus preferencias van también hacia los paisajes invernales. Adriaen van de Velde es, junto con Paulus Potter y Aelbert Cuyp, uno de los pintores holandeses que mayor influencia ejercerán en la pintura de paisaje y animales de los siglos XVIII y XIX. Philips Koninck, en cuya producción hay huellas de las concepciones de Rembrandt, lleva el tipo de paisaje panorámico a su perfección partiendo de Rembrandt y de Herkules Seghers.

Tempesta es un pintor de carácter internacional por su formación en Amberes y su estancia en diversos países y ambientes artísticos, entre ellos el de Roma, donde llega hacia 1660. Allí recibe la influencia de Dughet y de Salvator Rosa. En el Norte de Italia será el guía del género paisajístico entre 1670 y 1700.

Meindert Hobbema sigue al principio los pasos de su maestro, Jacob van Ruysdael, pero encuentra pronto su propia temática y sus particulares medios de expresión, oponiendo una visión analítica a la sintética de Jacob. Describe un mundo sereno, plácido e íntimo que halló excelente acogida entre los coleccionistas ingleses, por lo que influyó considerablemente en el paisaje inglés de los dos siglos siguientes.

Los pintores italianizantes que componen la generación de los que empiezan a pintar a mediados del siglo se alejan de la tradicional imagen arcádica; en lugar de las puestas en escena de carácter mitológico incluyen figuras del país, campesinos, pastores, viajeros... Los principales representantes de este grupo son Berchem, Pynacker, Asselijn, Dujardin, Hackert y Weenix.

Tradicionalmente se ha considerado que la conquista del espacio es la gran meta y el logro supremo del paisaje holandés del XVII; sin embargo hay que consignar el desacuerdo de un especialista como Stedehow, para quien el proceso seguido es el de la unificación de los elementos de la composición; no hay un desarrollo del espacio como fenómeno tridimensional sino una organización del plano pictórico; en palabras suyas, lo que puede parecer el desarrollo del espacio ilimitado no es sino el de unos medios pictóricos -cromáticos y compositi-

vos- cada vez más sofisticados (73). De todas formas, si la pintura es el arte bidimensional por excelencia, el "espacio" no pasa nunca de ser una metáfora y la pintura más realista a este respecto resultará ser la más ilusionista. Es de fuerza mayor que cualquier conquista habrá de ser realizada en el plano pictórico a que Stechow se refiere.

No quisiera terminar este capítulo sin una breve alusión a los comienzos de la pintura de paisaje en Inglaterra, debidos en su totalidad a artistas flamencos y holandeses al igual que el propio término inglés. Del siglo XVI sólo se conoce una pintura al óleo firmada por Joris Hoefnagel, pintor de Amberes. Del XVII hay una serie de vistas de lugares del país producidas por diferentes artistas del Continente que pasan allí una época más o menos prolongada, como Jongh Keirinx, Stalbemt, Wouters, discípulo de Rubens; Sieberechts, que inicia los géneros tan ingleses del retrato familiar en el campo y del "retrato" de propiedades, tendente a lo topográfico; Jan Wyck, Gerard Edema, que aporta su proclividad a lo vivaz y pintoresco, y muchos otros. A todos ellos debe recordarse cuando se alude a la fecunda y exquisita escuela inglesa de paisaje, que testimonia el amor a la Naturaleza que siempre ha caracterizado a los habitantes de tan bello país.

Y ya que estamos en Inglaterra, valgan para concluir este capítulo unas palabras de otro gran pintor británico, Constable, que expresan la actitud gracias a la cual los artistas que aquí se han mencionado fueron capaces de llevar a cabo tan magníficas y sugestivas producciones:

"El pintor ante el paisaje debe contemplarlo con humildad. Un espíritu arrogante no verá nunca la Naturaleza en toda su belleza" (74).

=====

## NOTAS

- (1) Burckhardt, Historia de la cultura griega, V, 447 ss.
- (2) Vitruvio, Diez Libros de la Arquitectura (Libro VII, cap. V), 182
- (3) Steingraber, Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei,  
Munich, 1985, 32.
- (4) Flinio el Viejo, Historia Natural, Ed: Storia delle Arti Antiche, Roma, 1946, 184-6.
- (5) Vitruvio, op. cit. (Libro V, cap. VIII), 124.
- (6) Steingraber, op. cit., 33.
- (7) Ibid., 45 / 57.
- (8) Clark, Landscape into Art, Londres, 1944, 4.
- (9) Kallab, "Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung", Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1900, 22.
- (10) Panofsky, El significado en las artes visuales, 68.
- (11) Argan, Storia dell'arte italiana, I, 349.
- (12) Kallab, op. cit., 33.
- (13) Steingraber, op. cit., 60.
- (14) Argan, op. cit., II, 61-2.
- (15) Clark, op. cit., 9.
- (16) Ibid., 12.
- (17) Steingraber, op. cit., 70.
- (18) Clark, op. cit., 19, y Steingraber, op. cit., 73.
- (19) Clark, op. cit., 23.
- (20) Argan, op. cit., II, 294.
- (21) Steingraber, op. cit., 113.
- (22) Argan, op. cit., II, 335.
- (23) Gillet, "Carpaccio et le paysage vénitien", Révue de l'Art Ancien et Moderne, 1910, 89.
- (24) Argan, op. cit., II, 338.
- (25) Ibid., III, 22.

- (26) En Gombrich, Norm and Form, 109.
- (27) Steingraber, op. cit., 114.
- (28) Wind, Giorgiones 'Tempestà , 3 ss.
- (29) Argan, op. cit., III, 114.
- (30) Zapetti, "Postille alla Mostra del Giorgione", Arte Veneta, 1955, 70.
- (31) Gombrich, op. cit., 109 ss.
- (32) Tietze-Conrat, "Titian as Landscape Painter", Gazette des Beaux Arts, 1955, 12 ss.
- (33) Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, Ed. Roma 1947, 81.
- (34) Tietze-Conrat, "Das erste moderne Landschaftsbild", Pantheon, 1935, 72-3.
- (35) Hauser, El manierismo, 245 / 253.
- (36) Pallucchini, Tintoretto, II, 101.
- (37) Brown y Kagan, "La Vista de Toledo", Visiones del pensamiento, 45.
- (38) Fischer, La necesidad del arte, 165.
- (39) Clark, op. cit., 10.
- (40) Philippot, "La fin du XVe siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays Bas", Bulletin des Musées Royaux de Beaux Arts de Belgique, 1962, 35.
- (41) En Robert-Jones, Brueghel, 74.
- (42) Hauser, op. cit., 269.
- (43) Argan, "Cultura e realismo di Pieter Bruegel", Dal Bramante al Canova, 146-7.
- (44) Fischer, op. cit., 159.
- (45) Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, 314.
- (46) Winzinger, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde, 27.
- (47) Ibid., 43.
- (48) Max J. Friedländer, On Art and Connoisseurship, 87.
- (49) J. Ziff, "Backgrounds. Introduction of Architecture and Landscape: A Lecture by J. M. W. Turner", Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 1963, 133.

- (50) Argan, La Europa de las capitales, 170.
- (51) Ibid., Id.
- (52) Ibid., 181.
- (53) Panofsky, "Et in Arcadia ego: Poussin y la tradición elegíaca",  
El significado en las artes visuales, 333.
- (54) Andrews, Adam Elsheimer, 14/24-5.
- (55) Steingraber, op. cit., 177.
- (56) Panofsky, op. cit., 336.
- (57) Sandrart, Teutsche Academie, ed. Munich 1925, 209/257.
- (58) Blunt, Art and Architecture in France 1500-1700, 181/183.
- (59) Luna, Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje, 23.
- (60) Ibid., 53.
- (61) Soria, "Velazquez and Vedute painting in Italy and Spain 1620-1750", Arte Antica e Moderna, 1961, 339.
- (62) Longhi, "Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica",  
Paragone, 1955, 41.
- (63) Salerno, Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, II, 571.
- (64) Steingraber, op. cit., 213.
- (65) Argan, op. cit., 171-2.
- (66) Vergara, Rubens and the Poetic of Landscape, 136-53.
- (67) Steingraber, op. cit., 218.
- (68) Ibid., 219.
- (69) Argan, op. cit., 172.
- (70) J. Rosenberg, Rembrandt. Life and Work, 151.
- (71) Stechow, Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century,  
125-6.
- (72) Argan, op. cit., 187.
- (73) Stechow, op. cit., 183.
- (74) En R. Jochamovitz, "Pintura. Natura", Revista de Ideas Estéticas,  
1967.

=====

PARTE I

=====

Capítulo II

=====

La pintura de paisaje y su función

en la historia y en la sociedad de la España barroca

En uno de los tratados más importantes de Juan Luis Vives, De anima et vita (1538), leemos el siguiente párrafo, según el cual el hombre "jamás se saciará de mirar y contemplar praderas, montes, huertos, vegas, cielos, ríos, mar, por la razón de que cada cosa se deleita con lo que le es adecuado y conveniente, y a nosotros, que somos seres naturales, nos interesan más las obras de la Naturaleza que las del artificio humano" (1). Este texto llama poderosamente la atención no solamente por presentar una de las ideas nucleares de lo que será el pensamiento marxista sino también por el hecho de que Vives desarrolla su actividad precisamente en Bruselas, uno de los centros culturales más afines a estos aspectos durante siglos, y alejado de una cultura tan indiferente por tradición y costumbre a ellos como es la española, entendiéndose por tal una abstracción seguramente excesiva pero muchas veces metodológicamente inevitable.

Por ello, la imagen histórica y conceptual que las siguientes páginas pretenden dar es justamente la contraria a la que esta cita de Vives sugiere, siempre teniendo en cuenta que no se trata de un punto de llegada sino - en todo caso y con mucho - de un punto de partida. Los estudios marxistas sobre historia del arte (especialmente no contemporáneo o reciente) se hallan aún en sus comienzos, y la escasez de bibliografía y sobre todo de líneas conceptuales básicas nos obligan a quienes deseamos encaminar nuestro trabajo en esta dirección a apoyarnos en estudios paralelos

- referidos a historia general, a historia de las mentalidades o a literatura - que nos permitan una aplicación o una extensión de sus argumentos a nuestro campo. Por dichos motivos, el objeto de este capítulo se limita deliberadamente a ofrecer una serie de reflexiones que, acotando progresivamente el tema concreto de este trabajo - la pintura de paisaje en la España del Barroco -, constituyan una primera aproximación a la materia desde esta base ideológica y conceptual.

Contrariamente a lo que algunas veces se piensa, la consideración del producto artístico desde presupuestos ideológicos y del papel de la posición ideológica del artista no implican la reducción de la obra de arte a sus componentes ideológicos; el propio Marx lo dejó bien claro al referirse al arte griego, que sobrevive a la ideología de la sociedad esclavista y sigue teniendo sentido como tal arte con todos sus valores específicos (2). Quisiera con esto poner de relieve desde estas palabras iniciales el carácter abierto y antidogmático de las concepciones filosóficas marxistas, que no sólo no atentan en modo alguno contra la riqueza, variedad y dinamismo del mundo de las formas artísticas sino que contribuyen a profundizar en su sentido permitiendo una enorme diversidad de interpretaciones.

.....

La aproximación al tema desde estos puntos de vista requeriría un marco histórico cuya complejidad supera ampliamente los límites de este trabajo; presentaré por lo tanto unas líneas fundamentales que me parecen imprescindibles para encuadrar debidamente el comentario posterior aunque sean de sobra conocidas. Lo importante aquí es poner en relación las diferentes estructuras a fin de que un género artístico determinado llegue a encajar en el complejo sistema de referencias resultante. Dicho sistema de referencias se plantea a partir de la existencia de una contradicción histórica en la España del siglo XVII originada por la superposición de una superestructura absolutista (moderna) y una infraestructura que denominaré postfeudal. No hace falta advertir



48

que en todo este capítulo habremos de movernos en el peligroso terreno de las abstracciones y de las simplificaciones, única vía posible para proceder por inferencia.

Desde la segunda mitad del siglo XV se habían registrado en España una serie de importantes cambios económicos y sociales caracterizados por un considerable dinamismo que dará lugar al auge económico y a la movilidad social de gran parte del XVI. Los grandes acontecimientos de los años del cambio de siglo y posteriores, el descubrimiento de América y la explotación colonial, producen en la Península un impulso del sistema capitalista de cambios que contribuye al florecimiento económico dentro del modo de producción propio de la época; en el siglo siguiente sobrevendrá una regresión. Había tenido lugar una dispersión de las explotaciones agrarias y ganaderas; después vendrá una reacción que lleva a las grandes concentraciones, contra las cuales protestan los grupos populares y antitradicionales. A fines del XVI se inicia una decadencia en la agricultura; multitud de colonos y jornaleros quedan sin trabajo; los pequeños propietarios y labradores se ven obligados a enajenar sus tierras a los grandes propietarios, señores y burgueses enriquecidos que invierten en tierras, los cuales por su parte tienden cada vez más a vivir en las ciudades, con lo que se produce un absentismo que agrava aún más la situación.

La raíz profunda de la crisis -que en el siglo XVII afecta a toda Europa pero muy especialmente a España- hay que buscarla en la política universalista de los Austrias. El imperialismo supondrá una constante sangría de efectivos humanos y económicos; como dice Domínguez Ortiz, el estado moderno se apoyaba en una economía insuficiente; al querer explotarla más allá de sus posibilidades -tanto a causa del colonialismo como de las constantes guerras sostenidas en Europa- resultó un desajuste entre Economía y Política que es la clave de la crisis del siglo XVII sobre todo para España (3). Como fondo de esta situación hay que tener en cuenta la catástrofe demográfica, ocasionada en un principio por las epide-

mias pero agravada por la pauperización subsiguiente al empeoramiento del régimen de alimentación de las masas campesinas y urbanas, a la concentración de fortunas, al alza de los precios y a la despiadada fiscalización de la época de Felipe IV, entre otros factores. Aumenta el número relativo de miembros de los grupos privilegiados, a cubierto de los riesgos que dichos factores entrañan. Su poder económico y social se refuerza extraordinariamente; se encuentran, como dice Maravall, en situación ventajosa para hacer valer sus pretensiones ante la monarquía, que a su vez puede ofrecerles la garantía del mantenimiento del orden de privilegios en el cual se basa dicho poder (4). En efecto, tras las luchas que habían enfrentado desde la Baja Edad Media a la nobleza y a la monarquía ésta deja de oponerse con una política general y sistemática a los poderes señoriales. La "refeudalización", es decir, la restauración del poder señorial, se apoya en la monarquía absoluta, que a su vez se apoya en la aristocracia, para lo cual aquélla tiene que respetar su poder y no reducirlo, en un pacto bilateral que da un nuevo matiz a la estructura estamental de la sociedad, estructura heredada de la Edad Media y cuya división en nobleza, clero y estado general o llano era la única reconocida por la ley, si bien hay que superponerle otra basada en criterios económico-profesionales que en el siglo XIX habrán de constituir la base para la división en clases.

Semejante estructura explica sobradamente el inmovilismo resultante de la acción de las fuerzas conservadoras que mantienen la estratificación social y el sistema de privilegios que son herencia de la sociedad feudal-estamental; la función del poder real es proporcionar una nueva base. El absolutismo cierra aún más los cuadros estamentales y contribuye a esclerotizar la economía, conduciendo desde fines del siglo XVI a la reacción de la sociedad tradicional, basada en el sistema de privilegios.

Es el momento de recordar que para Marx la monarquía absoluta aparece en la fase de transición en que la organización

feudal declina y la burguesía medieval evoluciona hacia la clase burguesa moderna; ninguna de las dos ha logrado eliminar a la otra; según la evolución de la burguesía será la constitución de la monarquía absoluta (5). En España hay, como es sabido, una situación atípica; como bien observa Maravall, la pérdida de fuerza de la burguesía se debe, "más que a una crisis de ella misma, más que a una retracción de su papel, a un intencionado fortalecimiento del poder de la nobleza, que para ayudarse arrastró consigo a los enriquecidos y otros grupos ascendentes se vieron frenados" (6). Y más directas aún son las palabras de Domínguez Ortiz: "El duelo Nobleza-Burguesía que en Francia desembocó en la Revolución no pudo celebrarse en España por ausencia de una de las partes" (7).

La repercusión que todos estos fenómenos hubieron de tener en el desarrollo histórico de las formas artísticas es algo que habla por sí mismo; tanta importancia tiene, a mi juicio, considerar los efectos de la existencia de una burguesía consolidada en una sociedad como la holandesa como los que produjera su ausencia en otra tan diferente de aquélla como la española.

No quiero pasar a revisar otros aspectos sin citar un párrafo de Argan que es, aparte de un análisis de rara profundidad, una modélica síntesis del momento histórico que nos interesa en sus facetas esenciales. Comienza refiriéndose a la Iglesia, la cual "tiende sobre todo a influir concretamente en el comportamiento humano, debe poder condicionar todas las acciones de los hombres, cualquiera que sea su rango social y su preparación cultural. Valiendo esto no sólo para la autoridad religiosa, sino para la autoridad en general, empezando por la del Estado, que desciende de la religiosa y trata como ella de coordinar la conducta de los hombres con arreglo a cierta finalidad, aunque opere en un campo diferente, mucho más mundano: en efecto, el Es-

tado, en la forma que adopta en el absolutismo monárquico, conserva ciertamente una jerarquía social, pero coloca a todos los individuos en la misma condición de sujeción al soberano. La misma sociedad, situándose ahora como primera realidad y como organismo unitario, pone en evidencia las diferencias específicas que, en su propio ámbito, caracterizan los diversos modos de ser y actuar de las clases y de los individuos. Hay, pues, que tener en cuenta estos diferentes modos de ser y la variedad de los intereses de clase, a fin de que puedan convergir en un fin común, que para la Iglesia es la salvación y para el Estado el poder" (8).

Con el fin de ofrecer una imagen de la época lo más rica y compleja posible hay que añadir a la serie de oposiciones dialécticas que venimos considerando una de la máxima relevancia a la hora de examinar cualquier producto cultural de la época. No sólo se da una lucha social (que no equivale a lucha de clases) por ascender verticalmente, una pugna entre los estamentos por los privilegios inherentes a los puestos más elevados de la escala social. La inquietud social de los siglos XV y XVI -evidente en acontecimientos como las guerras de las Comunidades y de las Germanías-, el auge del individualismo que trae el Renacimiento a toda Europa, las tendencias innovadoras en todos los terrenos, el avance de la crítica del principio de autoridad por la razón y la experiencia -crítica real y concreta y no abstracta y pesimista como la que existía en los siglos bajomedievales-, son elementos que ofrecen el cuadro más opuesto a la imagen monolítica que tradicionalmente se consideraba al estudiar esta etapa histórica. Según Maravall, experto en estas cuestiones, los factores señalados dan lugar "a que se desarrolle la conciencia de que el producto del trabajo personal pertenece al que trabaja y no es justa su expoliación por parte de los señores, a cualquier título que sea" (9).

Son numerosos los reformistas que delatan la presencia de otras ideologías en los siglos XVI y XVII; mencionaré sólo a Pedro de Valencia, González de Cellorigo, Caxa de Leruela, Pedro Simón Abril, Juan de Robles, Casas, Mateo López Bravo...

Una cita más larga del mismo autor presentará la situación con la máxima claridad y agudeza: "La grave circunstancia, pues, sobre la que se levanta la construcción política del estado absoluto no ~~era~~ la de una sólida unidad interna que pretende lanzarse en con todos sus recursos a las contiendas internacionales. Es, por de pronto, un aparato represor que se esfuerza por someter las discrepancias internas, en mantenimiento del juego de intereses que desde aquél se preside. La monarquía absoluta se perfila, por tanto, sobre un fondo de violenta tensión interna, sobre un fondo de lucha social que inspira a los grupos dominantes la fórmula de concentrar y vigorizar sus resortes de imposición" (10).

Esta visión dialéctica es especialmente significativa porque la circunstancia histórica se reflejará en la dialéctica de las formas culturales, que es el fondo ineludible para considerar problemas específicos como la existencia de un arte popular o la naturaleza de las formas de arte marginales, término que explicaré más adelante.

Uno de los factores relevantes en la mecánica de fuerzas conservadoras que conduce la reacción sobre todo a nivel de mentalidad es la pervivencia del espíritu caballeresco, provocada en parte por las largas luchas de la reconquista y que constituye una rémora en la evolución histórica. Desde esta perspectiva, el Quijote presentaría la crisis del mundo caballeresco, que además de suponer un anacronismo es irracional por faltar una base real, pues en la época el centro del poderío económico ya no es España. La imagen utópica de la sociedad tradicional caballeresca es absurda y tiene que ceder paso a la moderna. Maravall ha visto la novela como la adecuación estudiada al mundo moderno, como antídoto contra el utopismo difuso y adormecedor del XVI español y por tanto como contrautopía (11). Cervantes se opone así a la corriente utopista de evasión que tiende a sustituir a la que persigue la reforma de la sociedad; pone de manifiesto que la utopía caballeresco-pastoril puede convertirse en pura evasión.

la irrealidad, cuyo punto máximo está ejemplificado en la locura de don Quijote y en el permanente error de su interpretación del mundo.

En el Quijote se derrumba, pues, el doble mito caballeresco y pastoril. Este último tema es de gran importancia para todos los aspectos relacionados con la naturaleza, principalmente a través del mito de la Edad de Oro, que corresponde al concepto de naturaleza divina de la filosofía renacentista y sus representaciones idealizadas del mundo. Como observa Américo Castro, hay una contradicción, pues se presenta la civilización como corruptora de este estado pristino ideal, pero al mismo tiempo hay un anhelo propio de la época por la cultura y la razón. Habría que armonizar el arte y la naturaleza, lo racional y lo vital (12).

A mi modo de ver, Cervantes se encuentra en el punto de articulación de la cultura renacentista neoplatónica y la barroca; refleja la contraposición entre civilización y naturaleza que aparecerá en el paisaje clásico italiano y francés, el cual ofrece como solución la síntesis de ambos aspectos.

Un tema típicamente barroco, el del honor, es legado directo de ese mundo bajomedieval. Sobre la actuación de la nobleza en el terreno económico hace Domínguez Ortiz una interesante observación: dado que ha ido a parar a sus manos una masa enorme de riqueza y que ésta es administrada según principios totalmente contrarios a la productividad, gran parte se despilfarra en lujo y ostentación, lo cual es una consecuencia precisamente del ideal caballeresco degradado (13).

El honor barroco, factor de fosilización a pesar de suponer un motor para el ascenso, es para Maravall de condición caballeresca: la función que en la sociedad monárquico-señorial del siglo XVII le incumbe es una función conservadora que parece insertarse en un proceso de "refeudalización" (14).

.....

De las contradicciones mencionadas surge una determinada relación política de mando y obediencia que genera unas tensiones; la superestructura, en equilibrio permanentemente inestable, tiene que recurrir a todos los medios posibles para mantener su dominio. Se crean unos recursos de persuasión cuyo repertorio constituye la cultura del Barroco, un completo sistema de propaganda según propuso Argan : "La persuasión ideológica (religiosa o política) se convierte en el modo esencial de ejercicio de la autoridad: su instrumento es la propaganda, y la propaganda actúa al nivel y por medio de las imágenes" (15). La incidencia de este hecho en la dirección tomada por las artes plásticas -cuyo medio es precisamente la imagen- es un factor condicionante básico en la consideración de cualquier forma de arte, sea de manera positiva o negativa. Las formas culturales que constituyen dicho repertorio son los elementos de lo que se podría denominar una superestructura cultural, en líneas generales identificable con los aspectos oficiales del Barroco, que son los que se imponen al pasar a formar parte de la ideología de la clase dominante, resultando, como hemos visto, un sistema de propaganda de dicha ideología y del régimen de poder que la sustenta.

Esta faceta del arte, que le viene dada por su esencial ambigüedad, fue observada ya por Lunacharsky, según el cual "el arte puede ser lo mismo instrumento de la realidad que instrumento de una propaganda tendente a un fin definido" (16).

En la época del Barroco, tal campaña de propaganda es puesta en marcha con el fin de proteger la restauración del régimen señorial y la instauración de la monarquía absoluta de los efectos disolventes de buen número de grupos sociales y conciencias individuales y su labor de crítica, dado que la existencia de un proceso de refeudalización no supone una vuelta a la sociedad medieval, y más teniendo en cuenta lo atípico del feudalismo en Castilla. Será naturalmente este carácter polémico lo que acentuará la represión.

La finalidad última de los recursos propagandísticos no es aniquilar esas energías contrarias o al menos peligrosas, sino encauzarlas de modo que terminen integrándose en el sistema e incluso defendiéndolo en contra de sus propios intereses.

Que las artes y las letras, y la cultura en general, fueran objeto especial de utilización -de alienación, término que resulta aquí adecuado y preciso como ninguno- es perfectamente lógico desde la perspectiva a que Maravall se refiere en otro lugar (17) al llamar la atención sobre la actitud vigilante contra la tendencia innovadora que, desplazándose del campo del estudio y de las letras al de la política y la economía, suscitaba movimientos de protesta. La cultura era y es la vía de difusión de la novedad y es por tanto factor fundamental de la salvaguarda de la libertad. Y con la libertad "tienen que enfrentarse la monarquía y la Iglesia, las dos instancias de autoridad y represión, que se transforman en su interna estructura para lograr más eficazmente tal objeto" (18).

Se quiere ver a veces en el barroco un arte libre, atendiendo sólo a la exuberancia formal y al dinamismo de muchas de sus producciones, rasgos éstos que habría que considerar, una vez más, en relación dialéctica con la contención que caracteriza a otros artistas no menos barrocos para obtener una imagen total.

¿Cómo es posible un arte libre en una sociedad que por definición no lo es, y más teniendo en cuenta que se trata en este caso de un arte especialmente comprometido, lo cual es un rasgo de época? Maravall nos ofrece una inteligente explicación: "La contracción de la libertad en la política y otras esferas de la vida social e intelectual produce -al imponerse sobre unas condiciones que habían alcanzado un alto grado de desarrollo individual- la contorsión del manierismo y del Barroco" (19). La libertad y la visión progresista de la historia quedan limitadas a ciertos sectores, en los que se presentan con peculiar fuerza. No obstante, es el momento de recordar



que gran parte de esos sectores culturales han sido absorbidos por el montaje de la inmensa campaña de propaganda. con lo cual la libertad, siempre relativa, quedará muchas veces limitada a lo puramente formal.

Al atacar la libertad, la autoridad barroca actúa mediante el ataque a lo que es más propiamente humano. la razón, llevando a cabo un complejo y sutil proceso de alienación. Así se expresa Argan a este respecto: "En el XVII, las relaciones culturales, en el campo figurativo, acceden como propagación casi epidémica de cierto tipo de imágenes o de ciertos tipos de discurso, y a menudo a través del factor intelectualmente nulo pero psicológicamente potente de la moda. El mismo hecho de que el fin deseado de las poéticas barrocas sea la maravilla, que implica la suspensión de la facultad intelectual, demuestra sobre qué zonas de la mente humana se propone actuar la propaganda mediante la imagen: sobre la imaginación precisamente, considerada como fuente o impulso de los "afectos" o de los sentimientos que a su vez serán el impulso para actuar" (20).

En este sentido quisiera hacerme eco de la cita y del comentario que Maravall hace de la definición que López Pinciano incluye en su Philosophía antigua poética del "furor" barroco como clave de la extremosidad: "El furor es una alienación en la cual el entendimiento se aparta de la carrera ordinaria". Se trata de nuevo de una técnica integrada en una cultura de extrañamiento; así termina Maravall: "La base para que el Barroco pueda ser una cultura dirigida se descubre en que fundamentalmente es una cultura de alienación" (21).

.....

Con el fin de contribuir a la visión dialéctica de la producción artística del Barroco español y de tratar de delimitar en lo posible la naturaleza y la función del género de la pintura de paisaje en este contexto, ~~es~~ útil acuñar unos términos capaces de descubrir conceptos que creo de gran significación. Dichos términos son los de formas de arte asimiladas (a la ideología de la clase dominante y por tanto a la campaña de

propaganda referida) y temas de arte marginales. El primero me fue superado por el agudo análisis del teatro de Lope de Vega y sus escuela realizado por Maravall. La idea central de su soberbio estudio es la de que el teatro barroco presenta la imagen de la sociedad que los grupos dominantes y a su cabeza la monarquía se esforzaban por imponer y conservar en las mentes de todo un pueblo, probablemente para evitar o rectificar ciertas desviaciones culturales; ofrece un conjunto de mitos en los cuales se apoya ideológicamente la realidad establecida, con todo el enmascaramiento de la auténtica realidad que una ideología así constituida lleva aparejado, y arrastra al público a adherirse a las soluciones más conservadoras de los problemas que se plantean en escena, que en último término no son sino las tensiones entre autoridad y rebeldía (22). De nuevo, pues, se trata de imponer o mantener la presión de un sistema de poder, y por tanto una estratificación social y una jerarquía de grupos bajo el control absoluto de la monarquía, secundada por la autoridad eclesiástica. Las convenciones que una y otra vez se repiten en estas obras utilizan el teatro como medio de difusión y sirven de apoyo al orden social vigente, y el resultado obligado, en confluencia con otros múltiples factores propagandísticos, es un máximo inmovilismo que fija los cuadros estamentales y las funciones sociales según esquemas análogos a los de La Edad Media.

En conexión con esto hay algunos temas de enorme interés que ayudan a elucidar el por qué de las características de este teatro en razón de sus función. La preferencia por lo moderno responde a esa necesidad de cumplir un fin social, de alcanzar a las personas en su sensibilidad e ideología y atraerlos a una determinada concepción de la sociedad. En este sentido, como bien dice Maravall, Lope no "educa" al pueblo, sino que contribuye a moldearlo (23). No se trata pues, como tradicional-

mente se ha considerado, de un arte popular, sino de un típico ejemplo de forma de arte asimilada; lo que hay es un falso popularismo, en realidad sutil captación de energías que pudieran ser revolucionarias.

La mecánica seguida en este tipo de teatro es introducir al pueblo en escena haciéndolo participar en cierta medida de los valores que se suponen exclusivos de las clases dominantes y atrayéndolo así a la defensa de aquéllos. Uno de los temas de propaganda es precisamente el honor, estrechamente ligado al de la limpieza de sangre. En este contexto ideológico aparece el tema rural: el campesino. mejor dicho, el ~~labrador~~ rico es una figura que hay que integrar en el sistema como tantas otras que se perfilan con fuerza en el panorama social (mercader, etc.); la nueva configuración del poder utiliza todos los medios a su alcance para ensanchar su base.

Siguiendo la línea de utilizar investigaciones tales como la referida como modelo y referencia para las artes plásticas, y aunque volveré sobre ~~ello~~ hacia el final de este capítulo, quisiera plantear de momento el tema del supuesto realismo en la pintura española del siglo XVII como otro error de interpretación semejante y paralelo al del "populismo" del teatro barroco.

La comedia barroca o la literatura de emblemas no son los únicos ejemplos históricos de arte en función de la ideología. En las artes plásticas sucede lo mismo, pero es más difícil de discernir, pues son obviamente mucho menos explícitas y son más susceptibles de ser interpretadas desde nuestra perspectiva actual, con el consiguiente riesgo de falseamiento. Algunos géneros o tendencias -y con esto empezamos a aproximarnos al objeto de este trabajo- son utilizados como medio para lograr y mantener el poder; muy señaladamente, el predominio de la pintura religiosa es el resultado de la simbiosis del poder monárquico y nobiliario y el eclesiástico. La mito-

logía, cuando reviste un carácter alegórico, y la pintura de historia -pensemos solamente en el ciclo del Salón de Reinos del Buen Retiro, que reúne ambos aspectos para un fin común- y el retrato nobiliario y principesco son géneros que se prestan admirablemente a estas funciones, como se evidencia en la retratística francesa -Philippe de Champaigne, Rigaud- o toscana. Incluso en Holanda hay una tendencia aristocratizante en la segunda mitad del siglo que introduce cambios en su característico retrato de grupo; como se ha señalado (24), de la representación de compañías enteras se pasa a la de los oficiales de las asociaciones de defensa. Dentro de lo español es bien conocido el caso de las santas de Zurbarán, verdaderos retratos de representación que aúnan jerarquía social y espiritual: de nuevo un evidente "truco" propagandístico que además pone de manifiesto la vinculación entre ambas superestructuras ideológicas, la política y la religiosa.

Por formas de arte marginales entiendo las producciones que se mantienen al margen de esta corriente oficial -en sentido lato- y propagandística porque por una u otra razón no dan juego en este sentido y tampoco reciben el apoyo que las instituciones de dominio prestan a las asimiladas a su ideología. En un principio entraría en este grupo gran número de producciones dentro de la pintura de género y temas populares, de paisaje y de naturaleza muerta, pero hay que tener en cuenta que cualquiera de estos campos específicos puede ser "reutilizado" de diversas maneras, al igual que un artista que cultive la pintura religiosa puede, en casos muy especiales, escapar a ello merced a la intervención de otros factores, seguramente más bien de tipo personal. A mi juicio, el ejemplo más representativo de esto último es la pintura religiosa de Caravaggio, criticada por sus contemporáneos por su falta de "nobleza" y "grandiosidad". Este y otros casos análogos revelan una autonomía de la forma y de la concepción individual del artista,

40  
aunque el contenido es el más ajeno a esa autonomía. Todo ello sin perder de vista el hecho señalado por Della Volpe de que no se puede identificar contenido e ideología (del artista) ni romper la unidad de forma y contenido.

Que los géneros que pudieran originariamente constituir formas de arte marginales son susceptibles de manipulación es un hecho que se apoya en la argumentación aportada por Argan al aludir a la eficacia de las solicitaciones de la propaganda por medio de la imagen, eficacia que será mayor cuanto más variados sean los rangos sociales a cuyas actitudes, intereses y costumbres estén referidas dichas solicitudes: "Desde luego hay una estructura jerárquica que transmite la solicitud desde arriba hasta abajo; pero también existe la tendencia opuesta: remontar desde abajo la pirámide jerárquica, obtener una influencia cada vez mayor al tratar cuestiones de interés general. No es solamente por una especie de curiosidad gratuita por lo que, en el XVII, el arte se preocupa por documentar en imágenes el modo de vida de los estamentos burgueses y populares; y no es por motivos ideológicos por lo que esta documentación resulta indudablemente más perspicaz y animada que la ofrecida, no digamos por las figuraciones histórico-religiosas y devocionales, sino por la retratística oficial. El verdadero protagonista de la figuración de costumbres no es el pueblo o la burguesía, en cuanto clase o rango social, sino el personaje histórico que Guicciardini ha llamado "el particular": El que no tiene ni busca una visión universal, sino una noción clara, inmediata, positiva, de la realidad. A los fines de la existencia práctica o de lo útil, la comunicación al nivel de la imagen parece más eficaz que la del nivel intelectual de la forma o del concepto, ya que implica una sencilla "comprobación" y no una empresa especulativa que distraería de la práctica laboriosidad de la vida" (25).

Estos géneros "menores", entre los cuales está el paisaje, toman un gran impulso en el siglo XVII en parte a causa

de la nueva posición del artista en la sociedad; ahora es ante todo un profesional más o menos especializado. La burguesía rica proporciona una nueva clientela -no en España, desde luego- y el mundo de la oferta y la demanda se comercializa progresivamente: "La pintura "de género" crea tipos de figuración que no responden al interés de un cliente sino de toda una clase. Se desarrolla también una crítica, vivamente interesada y, se diría hoy, de tendencia: si el arte debe ejercer una función en la sociedad es necesario explicar las intenciones y procedimientos del artista. El arte es una técnica de la persuasión y la persuasión implica una relación abierta, bilateral: si se efectuase en sentido único, de arriba abajo, sería prescripción, y para explicarse no necesitaría de la fuerza sugestiva de las imágenes. A la voluntad de persuadir debe corresponder la actitud para ser persuadido: el arte no es sólo el producto de personas dotadas de una fuerte imaginación, sino que desarrolla y educa la imaginación, de suerte que ésta adquiere el valor de un proceso mental esencial. Por otra parte, no puede haber interés social o político sin una imaginación social o política, es decir, sin la capacidad de prever el desarrollo de los sucesos que, teniendo igualmente una indispensable premisa en el pasado, no pueden concebirse como simples efectos de ciertas causas" (26).

La existencia y el desarrollo de las formas de arte marginales está condicionada lógicamente por la presencia y el vigor de grupos sociales ajenos a los esquemas de poder; también es Argan quien establece la correspondencia utilizando conceptos caros a la historiografía italiana: "Hay una retórica moderada de la burguesía como hay una retórica grandiosa de la Iglesia o del Estado: en el campo de la pintura veremos desenvolverse paralelamente la gran retórica de la figuración histórico-religiosa y decorativo-alegórica y la pequeña, susurrada retórica de la naturaleza muerta, de la escena de costumbres" (27).

Tal vez fuera posible, en fin, replantear si no toda la historia de la pintura y de la escultura si grandes sectores de ella, sobre todo en las épocas más próximas a la nuestra, en términos de formas de arte -o formas culturales- asimiladas y marginales. Creo que ello contribuiría a establecer una más estrecha relación dialéctica con los sistemas políticos y sociales que encuadran unas y otras y a los cuales los artistas responden ya sea adaptándose a ellos o integrándose, ya sea reaccionando contra ellos.

.....

El género paisajístico se integra por su propia esencia dentro de estas formas marginales de arte, pero tiene a mi entender unos rasgos y problemas específicos. Por una parte, en los siglos XVI y XVII la atracción hacia la naturaleza estuvo en toda Europa íntimamente ligada a un trasfondo intelectual y literario que hacía difícil una auténtica vinculación con lo popular. Como es bien sabido, nada hay más alejado de un genuino arte popular que los temas pastorales, en cuyo origen literario está ya la idealización a que se somete a la vida rural y campesina; otro tanto se puede decir del tema de las ruinas con toda la carga de sofisticada meditación que conlleva.

Pero por otra parte es un género que permite un máximo de libertad y de independencia respecto de los esquemas ideológicos de dominación. Dentro del nudo dialéctico clasicismo/realismo que resume y sintetiza toda la historia pictórica del XVII occidental es quizá el género ideal para llevar a cabo la síntesis, pues si bien se encuentra más generalmente afiliado al primero -básicamente como vehículo de la idealización de la realidad y marco para la meditación sobre el pasado-, al mismo tiempo es por su propia naturaleza directamente dependiente de una visión realista.

Por todo ello creo que no es exacto polarizar el binomio clasicismo/realismo como arte de la autoridad y arte de la libertad, al menos en el siglo XVII, época en la que tenemos a un Poussin, máximo representante del clasicismo no sólo en su pintura sino también en su pensamiento y cuyo arte fue reiteradamente rechazado- al menos a partir de 1630- por el mundo oficial del Barroco y más concretamente por el papa, lo cual lo llevó a concentrarse en el cuadro de caballete dirigido a una clientela de burgueses e intelectuales, manteniéndose más o menos en una posición "marginal" en la cual gozó seguramente de la libertad que necesitaba para el ejercicio de su peculiar talento.

Las formas marginales de arte tienen un doble compromiso con la función primordial del arte en cuanto al medio social en que se desarrolla: la contribución a la liberación del hombre de la alienación. Dicho compromiso es doble precisamente por tratarse de productos artísticos no absorbidos por los esquemas de poder. Las formas de arte asimiladas (pintura religiosa, teatro de Lope, etc.) han renunciado en principio a ese compromiso y sólo pueden cumplirlo si intervienen factores de otro orden, como he comentado al referirme a Caravaggio. Toda forma cultural marginal constituye potencialmente una vía revolucionaria, pues no sólo es un testimonio de la presencia y fecundidad de otras ideologías sino que, por la ley histórica de la interacción de las superestructuras y la infraestructura, tiene en sí la capacidad de influir en las luchas políticas y en las transformaciones sociales. Por ejemplo, pueden contribuir a la emancipación del vínculo tradicional con lo religioso.

La función del género paisajístico dentro de la pintura francesa del XVII y del fondo sociopolítico e ideológico de la época sería materia de un estudio profundo y revelador, pero el caso español es a este respecto muy diferente, ante todo en razón a la ausencia de una burguesía constituida como



clase, que impondría otro carácter y un mayor dinamismo a las leyes de la oferta y la demanda. Hemos visto cómo la asignación de un fin social al arte lleva a la preferencia en el teatro por lo moderno, lo presente, de transmisión más inmediata; éste será uno de los motivos del rechazo hacia el paisaje, forma intemporal en sí misma. Los conflictos entre posiciones ideológicas tienen su correlato en la diferente naturaleza y situación de las distintas formas de arte; presento con ello un argumento más para la interpretación dialéctica de la cultura de la época.

En España, el género que nos ocupa es, a pesar de algunos hermosos ejemplos y de ciertas personalidades de indudable interés tales como Collantes, Mazo, Agüero, Iriarte o el vedutista Vicente Giner, además de pintores no especialistas como Mayno, Orrente o los propios Velázquez y Ribera, un género menor dentro del contexto de la pintura contemporánea. Por una serie de causas, algunas de las cuales mencionaré a continuación y que requerirían por su complejidad una nueva y más completa investigación, no está en ningún momento a la altura del papel que le correspondería en relación con el juego de fuerzas sociopolíticas e ideológicas que componen el fondo histórico de la época.

A la vista de la producción real del género hay que plantearse las cuestiones a que he aludido en estas páginas esperando una respuesta negativa. De los motivos de este "fracaso", el primordial es el ya mencionado de la inexistencia de una burguesía análoga a la holandesa. En los Países Bajos, el exceso de capital se coloca en bienes suntuarios, situación que acaba por provocar una superproducción artística principalmente a causa de la anarquía mercantil que se va creando, todo lo cual conduce finalmente no sólo a la penuria económica de artistas tan grandes como Rembrandt y Hals sino también al inicio del desarraigo social del artista.

Pero mientras en Holanda el auge del capitalismo ha llevado finalmente a resultados tan poco halagüeños, en España ni siquiera se da la oportunidad para que se desarrollen unas u otras vías. Mucho se ha hablado, y con razón, de la falta de sensibilidad del español -si es que existe tal abstracción- hacia la Naturaleza como espectáculo estético y como totalidad de la que el hombre forma parte integrante, pero siempre dentro de una tendencia a apelar al falso tópico de los caracteres nacionales, impuesto en época reciente por una coyuntura histórica muy determinada y que podría definirse como un recurso de propaganda creado y utilizado por ciertos esquemas de poder y que se ha introducido en la conciencia general a través de la historiografía -sobre todo a nivel de libros de texto- junto con otros mitos de diverso carácter. Sin embargo, ningún expediente es tan poco científico como recurrir a un fácil psicologismo nacional - o aún peor racial- para explicar hechos históricos cuya presencia o ausencia se debe sin duda a mucho más que a una simple y vaga "tendencia".

Pienso que en la raíz del rechazo que parece existir hacia la representación artística de la naturaleza hay ante todo una falta de contacto con la realidad que a su vez obedece a varios factores, el más importante de los cuales es el pacto entre la política y otras superestructuras como la religiosa, que propugna con su autoridad los tópicos inmovilistas de que está plagada la literatura del período, productores de indiferencia y rechazo hacia el entorno real. Me refiero al tema de la vida como sueño, que configura de manera peculiar el tópico del desprecio del mundo y de sus bienes, presente tanto en la Baja Edad Media como en el Barroco. Esta actitud ascética, que conduce al gran tema barroco del desengaño, tiene su origen en las Danzas de la Muerte y trata de convencer de la inutilidad de todo esfuerzo por ascender y por cambiar de papel social, a la vez que

invita a dejar de lado toda duda y dificultad ante la adaptación al sistema, así como todo intento de crítica. La "trampa" subsiguiente a la idea de que "la vida es sueño" -de suprema elaboración barroca pero de origen medieval- es que si todo es sueño, es decir, apariencia, transitoriedad, no vale la pena luchar para transformarlo. Asimismo, si los diferentes papeles son también soñados, no hay que alarmarse por su desigualdad, pues tal desigualdad es también aparente y se resolverá con el despertar- la muerte-. De esta forma, la inmovilización resultante es total.

En este punto es obligado hacer una breve alusión al mito del realismo en la pintura española del siglo XVII. Por una parte, se comprende que es más fácil hacer aceptar ciertas ideas y creencias presentándolas mediante elementos tomados de la realidad, lo cual no equivale en modo alguno a "realismo", pues se trata de elementos aislados, por ejemplo ciertos tipos físicos, y combinados según la intención del artista o del comitente -a este título no habría arte más realista que el surrealismo, que parte de una mecánica análoga-, elementos que aparecen descontextualizados pero conservando a pesar de ello la suficiente carga de realidad como para propiciar una lectura en este sentido, lógicamente muy superficial. Por otra parte, las reglas del juego se invierten, pues no se trata tanto de hacer tomarse aparente (el arte) por real como de hacer tomar en un segundo paso lo real por aparente, con lo cual volvemos a la dinámica persuasoria referida.

Es importante tener en cuenta, en relación con el carácter dirigido y utilitario de la cultura barroca, que los recursos que la componen básicamente están enfocados al conocimiento del hombre, a la profundización en los mecanismos internos de su comportamiento, a fin de manipular y conducir éste de la manera más conveniente. Me atrevería a afirmar que

esto conduce a una alienación del humanismo, dada esta utilización de unos medios originariamente propios del humanismo. En este contexto es fácil suponer que un interés por los aspectos de la naturaleza pasarían a segundo término.

Volviendo a la especial situación de los pintores españoles, un hecho importante es que carecen de facilidades para encaminar su producción al género, ya que éste tenía un papel mínimo en el mundo de los encargos y del mecenazgo. Los viajes y el contacto con otras culturas se dan en casos bastante excepcionales (espíritu de provincianismo, falta de medios económicos, carácter cerrado y estático del aprendizaje en los talleres?), lo cual es de lamentar, pues parece que tales contactos eran especialmente fructíferos en el terreno del paisaje; recordemos cómo Velázquez pinta sus maravillosos y únicos ejemplos en Roma, al igual que Ribera pinta los suyos en Nápoles en el período en que es más intensa en esta ciudad la presencia del neovenecianismo romano de raíz boloñesa. Dudo que estos artistas hubieran podido realizar tales obras en España. También la producción paisajística de Collantes es un importante argumento en favor del viaje a Italia que, no habiendo evidencia documental, se supone efectuara en la década de 1620; lo mismo sucede con Mayno, cuyos paisajes manifiestan un contacto directo con círculos carraccescos. En el caso de Mazo, el hallazgo documental vino a confirmar lo que sus vistas romanas habían sospechar. En el de Orrente hay que aceptar los testimonios más antiguos, que son los de Jusepe Martínez y Palomino y según los cuales estuvo en Venecia como discípulo de Leandro Bassano.

Al recordar estos datos pretendo llamar la atención sobre el hecho de que son precisamente los pintores que han tenido experiencia directa de lo que se estaba haciendo fuera de España -al menos en Italia, ya que el viaje a las tierras nórdicas suponía otros problemas y sobre todo otros plantea-

mientos- los que tienen un papel relevante en la configuración del género paisajístico español. De ello se deduce automáticamente que los que no tuvieron esa experiencia -la inmensa mayoría- poco podían aportar en este sentido.

En resumidas cuentas, si la capacidad creativa del hombre se forma social e históricamente, en el caso de la pintura de paisaje en España no se da la posibilidad de desarrollo de esa capacidad, tanto históricamente, por carencia de una tradición, como socialmente, por falta de sensibilidad e interés y en última instancia por inercia, atribuibles no tanto al artista como a toda una sociedad, y más en una etapa histórica como la que estamos tratando. Esta interrelación fue expresada por Marx en uno de sus textos más conocidos: "La necesidad del objeto que experimenta el consumo ha sido creada por la percepción del objeto. El objeto de arte, y análogamente cualquier otro producto, crea un público sensible al arte y apto para gozar de la belleza. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto" (29).

El último aspecto a que voy a referirme en este capítulo guarda relación con el rechazo del trabajo por parte de la sociedad tradicional, en conexión con el tópico de la sangre, herencia de la sociedad estamental medieval. Esto no es un fenómeno generalizado, pues tal prejuicio no existe en el País Vasco, por ejemplo, siendo en Castilla donde adquiere mayor fuerza, según se observa en la literatura. Desde el punto de vista marxista, el trabajo, en su sentido más amplio, es la base de la relación del hombre con la naturaleza, de la interacción de ambos, e incluye el arte como una forma más de producción con sus características específicas. Así lo manifiesta Marx en varias de sus obras incluyendo el Capital, donde dice: "El trabajo es un proceso entre hombres y naturaleza, un proceso en el que,

mediante su acción, el hombre regula y controla su intercambio de materias con la naturaleza...Al actuar mediante este movimiento sobre la naturaleza exterior a él y cambiarla, transforma al mismo tiempo su propia naturaleza" (30). El hombre, ha escrito Sánchez Vázquez (31), es un ser natural, un fragmento de naturaleza que se humaniza sin romper con la naturaleza; su actuación crea una realidad humanizada al tiempo que supera su existencia puramente biológica e instintiva. El proceso contrario es la alienación, que degrada lo humano del hombre.

Se deduce que una sociedad que alimente un prejuicio contra el trabajo por creer que acarrea una disminución del honor estamental no podrá nunca romper las barreras ficticias que la separan de la naturaleza, manteniendo un concepto de ésta como algo ajeno a sí misma y encaminando todas sus actividades -entre ellas el arte- por vías radicalmente extrañas a ella.

La relación entre hombre y naturaleza es un tema central en el pensamiento de Marx, y por ello creo justificado el acudir a él reiteradamente en el curso de un trabajo cuyo objeto no es otro que esa misma relación vista a través de la producción artística. La antítesis de naturaleza e historia, tan fecunda para la historia del arte gracias a la labor de auténticos pensadores como el tantas veces citado Argan, es planteada por Marx en otro lugar (32) al tiempo que ofrece la solución: en realidad no se trata de dos cosas distintas, pues el hombre tiene ante sí una naturaleza histórica y una historia natural.

=====

NOTAS

- (1) Cit. por Castro, El pensamiento de Cervantes, 58.
- (2) Marx, Prólogo a la Contribución a la crítica de la economía política, 282.
- (3) Domínguez Ortiz, La sociedad española en el siglo XVII, I, 49.
- (4) Maravall, Teatro y literatura en la sociedad barroca, 13.
- (5) Marx y Engels, La sagrada familia, 241.
- (6) Maravall, La cultura del Barroco, 86.
- (7) Domínguez Ortiz, op.cit., I, 48.
- (8) Argan, La Europa de las capitales, 21-2.
- (9) Maravall, Utopía y reformismo en la España de los Austrias, 273.
- (10) Id. La oposición política bajo los Austrias, 219.
- (11) Idem, Utopía y contrautopía en el Quijote, 21 y ss.
- (12) Castro, op.cit., 175-6.
- (13) Domínguez Ortiz, op.cit., I, 50.
- (14) Maravall, Poder, honor y élites en el siglo XVII, 73.
- (15) Argan, op.cit., 22 y ss.
- (16) Lunacharsky, El marxismo y el arte, 9.
- (17) Maravall, Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad, 99.
- (18) Idem, La cultura del Barroco, 355.
- (19) Idem, Antiguos y modernos, 530.
- (20) Argan, op. cit., 23.
- (21) Maravall, La cultura del Barroco, 434.
- (22) Idem, Teatro y literatura, 37.
- (23) Ibidem, 27.
- (24) Hauser, Historia social de la literatura y el arte, II, 146.

- (25) Argen, op.cit., 22.
  - (26) Ibidem, 24.
  - (27) Ibidem, 36.
  - (28) Marx, Teorías sobre la plusvalía, I, 262.
  - (29) Idem, Prólogo a la Contribución a la crítica de la economía política, 258.
  - (30) Idem, El Capital (Libro I, capítulo V), tomo I, 241.
  - (31) Sánchez Vázquez, Essays on Marxist Aesthetics, 55.
  - (32) Marx, La ideología alemana, 41.
- =====



PARTE I

=====

Capítulo III

=====

La pintura de paisaje y perspectiva

en los tratadistas españoles

Si la producción paisajística española del siglo XVIII puede tener un interés superior al que hasta ahora se le ha venido concediendo, sin olvidar desde luego sus limitaciones en cuanto a creatividad, calidad y función, un recorrido por los textos de los diferentes tratadistas de la época resulta en líneas generales decepcionante. No sólo dedican al género escasísima atención, hecho agravado en ocasiones por una valoración despectiva, sino que además su tono es eminentemente práctico hasta el extremo de que se reducen con frecuencia a una serie de descripciones de procedimientos técnicos, recetas de taller y consejos de utilidad pedagógica. Consideraciones de naturaleza filosófica o teórica son excepción; este panorama nos indica sobradamente el carácter aún artesanal de la pintura en la época, el cual entra en crisis precisamente entonces (1), en comparación con la visión de la pintura y de las artes en general, de su valor y dignidad, que se encuentra en la mayor parte de los escritos italianos desde Alberti y Leonardo da Vinci. Como es lógico, esta situación se pone especialmente de manifiesto en lo referente a los géneros considerados menores y patrimonio de especialistas de inferior categoría, y se mantendrá por la inercia de lo tradicional hasta el romanticismo alemán, a pesar del prestigio del paisajismo nórdico de los siglos XIV y XVII y de la intensa demanda de este tipo de producto artístico en los mercados italianos.

Este carácter de recetario de los escritos españoles se remonta no obstante a una obra italiana, Il Libro dell'Arte de Cennino Cennini (1437), aunque pocos años más tarde establece-

rá Leon Battista Alberti en De Re Aedificatoria (1452) algunas de las ideas y tópicos que después encontraremos en el Trattato della Pittura de Leonardo y, como reflejo de ambos, en los autores italianos y españoles de los dos siglos siguientes.

El enfoque didáctico es dominante en los tratados españoles más importantes de la época; la única alusión al género paisajístico que hace Vicente Carducho en sus Diálogos de la Pintura (Madrid, 1633) es una propuesta de decoración de "casa de campo de recreación" que aconseja a los pintores (vid. nota 67). Pacheco, en el capítulo de su Arte de la Pintura (Sevilla, 1649) dedicado al paisaje, el más extenso junto con el de Palomino de los textos españoles que se ocupan del tema, da minuciosas indicaciones acerca de la disposición del dibujo y el color (2). Lázaro Díaz del Valle, en Origen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibujo (1656), aconseja a los pintores que se documenten cuidadosamente para lograr un máximo de fidelidad en la representación, sea de ciudades, sea de escenas de cacería: "Si se describen ciudades o grandes poblaciones, se distinguen sus principales edificios, como en Valencia su insigne torre de la catedral, llamada Miguelete; su bien ideado y utilísimo cimborrio; su hermosa lonja de comerciantes y sus magníficas puertas de Serranos, la llamada Nueva y de Cuarte y sus cinco puentes sobre el Turia o Guadalquivir, muy costosos y útiles, y así otros edificios que agracian esta deliciosa ciudad. Si se pintan cacerías, ahora sea la de fieras, llamada montería, ahora la de aves, se han de consultar varios y muy curiosos libros que tratan de ello, para saber distinguir los instrumentos y los medios, lo cual sucede también en los varios modos de pescar." (3).

Palomino, en el Museo Pictórico y Escala Optica (II, 1724), parte de una división en dos tipos de paisaje, según domine éste o la historia, aunque tal diferenciación no afecta directamente a sus precisiones técnicas, en las que se fija especialmente en el color (4). En cuanto a las arquitecturas, insiste en

que el pintor "por lo menos debe no ignorar aquellos principios más universales de la facultad que trata; pues ya que no baste para saberla, sirva suficientemente para no ignorarla", y aconseja que se documente en los autores que nombra a continuación: "Vitrubio, Andrea Paladio, Leon Baptista Alberti, Scamosi, Sebastian Serlio, Fr. Lorenzo de San Nicolás, y otros" (5).

Aunque estas cuestiones técnicas no son el objeto de este capítulo, quiero transcribir por su rareza dos pasajes, muy semejantes entre sí, incluidos en obras que nada tienen que ver con las artes. Ambos se refieren a los problemas de la luz en la pintura; el primero se halla en los Discursos evangélicos de Alonso de la Cruz (1599) y dice así: "Las pinturas que quieren remedar el tiempo de la noche con el artificio del pincel, el encubrir lo que encubre la niebla y descubrir lo que descubre la vista, suelen ser más dificultosas y requieren para entenderse mayor conocimiento del arte; como una Oración del Huerto, un Cristo atado en la casa del mal Pontífice y San Pedro acá fuera llorando; y en lo profano, un Incendio de Troya, donde veremos tanta sombra, tanto humo y descubiertas las medias figuras" (6). El otro, del Paraíso de la gloria de los santos de Diego de la Vega (1607), glosa al anterior y tiene el mismo tono de alabanza a la habilidad del pintor que detaca en estas tareas: "Suele la mano artificiosa de un pintor mostrar su destreza en una pintura de noche. Encubre con la sutileza del pincel lo que encubren las tinieblas, y descubre lo que descubre la vista; en lo cual se muestra mucho más el artificio y ingenio del oficial, como en una tabla de la Oración del Huerto representar la escuridad de la noche, la espesura y maleza de los árboles, la postura de rodillas de Cristo, el sueño de los discípulos, los rayos de luz que echa de sí el Angel que va desbaratando las nieblas. Lo mismo en una pintura a lo profano, ver un Incendio de Troya, donde se ven los medios edificios caídos, las torres que vienen a tierra, las llamas que suben trepando, tanto humo, tantas sombras, y descubiertas las medias figuras a media luz y no más" (7).

Sin embargo, no todo era sentido utilitario y didáctico en estos autores. En algunos casos, la pintura de paisaje les ofreció también una inspiración de carácter puramente lírico: el pintor Pablo de Céspedes dedica al género una de las estancias de su Poema a la Pintura, compuesto en los primeros años del siglo XVII:

"Las frescas espeluncas escondidas  
De arboredos silvestres y sombríos,  
Los sacros bosques, selvas estendidas  
Entre corrientes de cerúleos ríos,  
Vivos lagos y perlas esparcidas  
Entre esmeraldas y jacintos fríos  
Contemple, y la memoria entretenida  
De varias cosas quede enriquecida" (8).

Y Carducho incluye en su Diálogo V una silva de Lope de Vega dedicada a la pintura que anticipa la soberbia expresión de Rafael Alberti en su poema A la pintura:

"A ti que en perspectiva  
Acercas lo más lejos  
Entre confusas nieblas y reflexos  
.....  
A ti que con descuido artificioso  
Produziste más árboles y flores  
Que estudiosa en esmaltes y colores  
La Aurora en la más fértil Primavera,  
Frutos debe la tierra más opimos,  
Ceres y Baco espigas y razimos,  
Cristal el agua, y risa lisonjeras,  
canas los montes, y los valles faldas,  
Los campos la cultura de esmeraldas,  
La mar sus ondas de argentada espuma" (9).

La silva Al pincel de Quevedo también merece aquí un espacio; citemos algunos fragmentos:

"¿Qué ciudad tan remota y escondida  
dividen altos mares,  
que, por merced cortés de sus dolores,  
no la paseen los ojos,  
gozando su hermosura y sus despojos?

.....  
Vióse más de una vez Naturaleza  
de animar lo pintado codiciosa:  
confesóse invidiosa

de ti, docto pincel, que la enseñaste  
 en sutil lienzo estrecho  
 cómo hiciera mejor lo que había hecho.  
 Tú sólo despreciaste  
 los conciertos del año, y el gobierno,  
 y las leyes del día,  
 pues las flores de abril das al invierno,  
 y en mayo, con la nieve blanca y fría,  
 los montes encarneces" (10).

El poco aprecio que los tratadistas españoles profesaban a la pintura de paisaje se manifiesta repetidas veces en sus escritos. Juan de Butrón, jurista que defendió la liberalidad de la pintura no sólo en su obra escrita sino también en su mismo ejercicio profesional, alude en el decimocuarto de sus Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad de la pintura (Madrid, 1626) a la dignidad del pintor que "imita el natural del hombre", es decir, nos presenta la idea fundamental, heredada de la Antigüedad, de que solamente el hombre y sus acciones son dignos de ser representados en el arte; estos pintores son los que logran la excelencia artística y "no los que hechos Paisistas por no alcanzar lo superior del Arte, se abaten a copiar los campos, y sus prados. No es mío este denuesto contra los Paisistas, del santo Nazianzeno, Carmine 10, contra falsos Episc.

"Optimus est Pictor, veras viuunque tuentes,

Quinscite formas exprimit in tabulis:

Non qui multiplicis frustra variosque colores

Miscens ante oculos florida prata locat.

"Bien es verdad, que el copiar los campos, y las flores, los mares, las yerbas, y árboles, más suelen hazerlo por divertirse del trabajo que se cansa con el estudio de lo principal: en que se parecen a Dios, que se deleitaua jugando en la fábrica del universo" (11).

Así pues, para Butrón hay una clara diferencia entre los temas "serios" y aquéllos que tienen un carácter lúdico. Tal vez exista también por parte del autor un deseo de mostrar su erudición por medio de la cita de Gregorio Nacianceno, personaje cuya

opinión en estas materias es desde luego poco definitiva.

De la misma época se pueden mencionar algunos textos no relacionados directamente con el arte pero que reflejan la difusión de un tipo de paisaje de origen flamenco que contiene una pequeña figura de santo o ermitaño; se hace una comparación entre estas pinturas y un género de oratoria religiosa seguramente muy común en la época y reprobada con decisión por estos autores, según los cuales sobra retórica y falta doctrina. Veamos, por ejemplo, un pasaje del Templo de la Elocuencia Castellana de Benito Carlos Quintero (Salamanca, 1620): "Como el pintor que, faltando al aprovechamiento, se entrega al regalo de los ojos, y pintando un país de arboledas, ríos, celajes, la menor parte de su obra es un anacoreta que pone en una cueva" (12). De nuevo aparece la idea de que el pintor que cultiva prioritariamente el paisaje carece de plenas capacidades artísticas. Más explícito es Bernardino de Villegas en su Vida de santa Lucearda (1635): "No sólo saldrán a la vista las plásticas ociosas e impertinentes, que hemos dicho; pero aun las que falsamente se bautizaron con nombres de espirituales y santas aparecerán allí pintadas como un paño de Flandes, que estando todo él lleno de pájaros y animales campesinos, de florestas, arboledas, jardines, fuentes, arroyos, sólo porque al rincón del paño está pintado, haciendo penitencia, un San Gerónimo del tamaño de un dedo, que apenas se ve, llaman el paño de San Gerónimo, pudiendo con más razón llamarle el paño de la Floresta de Flandes, pues eso es lo principal que contiene". (13). Creo evidente la incapacidad de estos autores para apreciar los elementos que mencionan y disfrutar de tal "regalo de los ojos".

Pero no son sólo autores de tan escaso interés como los últimos citados -que se limitan por lo demás a reflejar la opinión general- los que se decantan por la inferioridad de los pintores que eligen esta especialidad. Pacheco se refiere al ejercicio de pintar países, "con cuya parte se han contentado

muchos", cerrando el capítulo de forma significativa: "... Si bien para que los pintores aspiren a cosas más altas, concluye Plinio con estas graves palabras: Mas poca gloria tuvieron estos artífices respecto de los que pintaron tablas, que éstos alcanzaron mayor reverencia entre los antiguos " (14), lo cual demuestra la continuidad de esta actitud desde las referencias escritas más antiguas.

Especialmente dura es la crítica de la pintura flamenca que el portugués Francisco de Holanda pone en boca de Miguel Angel en el I de sus Diálogos de la Pintura Antigua (traducción de Manuel Denis, 1548): "El su pintar es trapos, mazonerías, verduras de campos, sombras de árboles, y ríos y puentes a que ellos llaman payságenes, y muchas figuras acia cá, y muchas acia acullá; y todo esto, aunque parecien a algunos ojos, en la verdad está hecho sin razón y sin arte, sin simetría, ni proporción, sin advertencia de escoger y sin desembarazo y, finalmente, sin ninguna sustancia ni nervio..." (15).

Es excepcional seguramente el párrafo de la Noticia General para la Estimación de las Artes de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (Madrid, 1600) en el que, hablando de la excelencia de la pintura y el dibujo, que defiende como artes liberales, y de la dificultad de dominar el arte en todas sus formas, incluye los elementos del paisaje entre las conquistas que el pintor debe realizar: "... El declarar la aurora, la mañana, la noche, el relampaguear del cielo, las ruynas de las ciudades... el cielo, el mar, la tierra, los montes, las selvas, los jardines, y otras infinitudes de cosas" (16).

Efectivamente, algunos tratadistas fueron conscientes del gran número y variedad de conocimientos y habilidades que requiere el cultivo del género paisajístico, y así lo declara Félix Espinosa y Malo en El Pinxel (Madrid, 1681), citando a partir de referencias de Plinio y otros autores antiguos y según Panfilio Macedonio, maestro de Apeles, las ciencias que



necesita el pintor, el cual no puede "proporcionar con providencia los lexos, sin la Perspectiva... distinguir con regularidad las fábricas, sin la Arquitectura" (17).

Más adelante pasa este autor a la defensa de la pintura como arte liberal, utilizando como argumento la imitación de la naturaleza imposible para las demás artes: "En ésta la pintura se halla el Agua con su cristalina trnsparencia, con sus inquietas ondas, con sus mudos, y escamosos ciudadanos, con sus embreados leños, con sus nobles olores, y con sus ya cándidas, ya roxas preciosidades. En ésta se vee la tierra acompañada de sus frutos, adornada de sus flores, llena de sus metales, trabajada de sus fieras, y en montes, selvas, campañas, poblado, y edificios se cuenta un número infinito de maravillas. En ésta se descubre el Fuego luzir con hermosura, arder con horror, abrasar con lástima, separar con sus reflexos las obscuridades, y hazerse creíble lo mismo que se haze espantable. El Sol mismo es el primero que dibuxa, dando variedad a las formas y con sus propios colores acomodando en el cuadro del Vniuerso la verdadera proporción sus dorados pinceles: éste da los lexos, quando declina al Nadir, las sombras por medio de los altos cuerpos de los montes, las luces por la extensión de sus rayos quanto puede conducir a dexar, que el pincel sigue sus efectos" (18).

Estrictamente contemporánea de este pequeño tratado es la Jurídica demostració de la noblesa de la art y professors de la pintura, firmada en 1681 por el barcelonés Bosser; en ella se plantea también la imitación de la naturaleza como uno de los méritos supremos de tal arte: "Fel es ella imitadora de naturaleza fecunda: puix ab sos colors vivifica, lo vegetant de las plantas, dels arbres lo frondós, dels irracionals lo sensible..." (19).

Van Mander, en el apartado de su Livre des peintres (1604) que dedica a Coninxloo, hace asimismo referencia a este importante aspecto, cuyo origen italiano destaca en relación con la polémica de la preeminencia de una u otra arte, en este caso pintura y escultura: "Je me souviens d'avoir lu

chez deux ou trois auteurs italiens un dialogue ou plutôt une dissertation sur le mérite relatif de la sculpture et de la peinture, et d'avoir vu invoquer en faveur de cette dernière qu'elle permet de rendre tout ce qui frappe le regard humain: le ciel, le soleil perçant les nuages et illuminant les cités, les montagnes, les vallées; ou bien les nuées orageuses, la pluie, la grêle, la neige; ou encore les nuances de la végétation, des arbres, des prés, lorsque le doux printemps réveille le chant des oiseaux; toutes choses que le ciseau est impuissant à traduire; sans parler de bien d'autres raisons qui tendent à démontrer que la peinture est l'art le plus agréable et doit l'emporter sur la statuaire" (20).

Dejando aparte estas muestras de atención hacia el género y volviendo a las ideas más generalizadas, es interesante compararlas con las que inspiran algunos pasajes de los tratados italianos, herederos del neoplatonismo florentino, según el cual la belleza divina se retrata en la del mundo; se incluye el concepto pitagórico de la armonía y el resultado es un ambiente ideológico magnífico para la constitución del paisaje clásico renacentista y la adecuada comprensión del nórdico contemporáneo. Véase la diferencia de tono de este fragmento del capítulo VII (sobre los efectos y utilidad de la pintura) de la Idea del Templo della pittura de Giovanni Paolo Lomazzo (Milán, 1590): "Il quale el mundo non è altro che una pittura della natura, veggendosi l'ampio cielo di chiare stelle tanto splendido e nel mezzo la terra dai mari cinta e adorna di monti, di valli, di fiumi e d'infinita varietà d'arbori, di fiori e d'erbe ornata." (21). Todo esto tras referirse explícitamente a las ideas neoplatónicas antes mencionadas.

Pero esta actitud admirativa hacia la Naturaleza tiene sus raíces en los mismos inicios del Renacimiento; en De Re Aedificatoria vemos que para Alberti el paisaje ya no es mera ilustración o decoración (22); en el Tratado de la Pintura de Leonardo hay, aparte del desarrollo de la primera teoría es-

///

tética del paisaje, formulada incluso antes de la aparición del paisaje puro como género constituido -no olvidemos que, como dice Gombrich, la pintura de paisaje tal como se conoce no podría haberse desarrollado sin las teorías artísticas del Renacimiento italiano (23)- toda una defensa de la dignidad de esta modalidad artística al referirse a la universalidad de los conocimientos y habilidades del pintor. El fragmento que nos interesa es el siguiente: "El pintor que no aspira a la universalidad, que no ama por igual todas las cosas del dominio de la pintura, que no ama el paisaje por creerlo un género exiguo, de mediocre investigación, se asemeja a nuestro Botticelli, que estima vano semejante estudio pretendiendo que con sólo tirar contra la pared una esponja empapada de colores diferentes se consigue hacer un manchurrón equivalente a un paisaje... Pero aunque pueda semejante maculatura sugerirte ideas, no te enseñará a terminar parte ninguna, y el pintor en cuestión hará malos paisajes" (24). Asimismo dice Lomazzo en su Trattato della Pittura, della Scultura e della Architettura (1585): "...Difficilissima opera è il rappresentare i paesi con l'artificio che si gli ricerca, per il vedere e sfuggimenti suoi, la quale è una grazia particolare data ai pittori... bisogna avere una grazia particolare, ed un dono divino, perchè per principale che sia uno nel fare le figure, non può acquistare quest'arte se non ha grazia naturale di dimostrarli..." (25).

Estas afirmaciones contestan suficientemente la opinión de los autores españoles acerca de la supuesta inferioridad de los "paisistas". No faltan sin embargo textos que reflejen de alguna manera la visión elogiosa de los italianos, conservando en ocasiones una cierta raíz neoplatónica. Francisco de Holanda, a pesar de los denuestos contra el paisaje flamenco citados, basa en el paisaje y la naturaleza el mayor elogio que un hombre de la época pueda hacer al arte de la pintura; abre el Libro I de su Pintura Antigua con una referencia al tópico de Dios como pintor y el mundo como su obra: "...El

dividir la mar de la tierra tan discretamente; las vueltas de las playas e ríos tan deleitosas; el relieve de las sierras y promontorios; la color de las lagunas y de los campos, y su hermesura; la sombra de las alamedas; el verde de los árboles y la mezcla de las flores" (26). También esto es supuestamente dicho por Miguel Angel; parece como si Holanda tratara así de escapar a la herencia de su propia formación flamenca, en pugna con sus ideales italianizantes.

El siguiente pasaje del Pincel de Espinosa y Malo se asemeja un tanto al de la Idea del Templo de Lomazzo ya citado: "La pintura las obras de momentáneas las traslada a eternas... les da una forma visible, y les asegura una durable vida, por donde se ha revelado a los ojos la ordenada sucesión de la naturaleza, la planta maravillosa de los cielos,... los confines estendidos de la tierra, los términos arenosos del mar..." (27). Esta idea de la conservación de las cosas representadas es manifestada por Leonardo en su sentido más amplio y dentro de sus comparaciones con las otras artes; en este caso propone la superioridad de la pintura sobre la música por la durabilidad de los productos de la primera frente a la fugacidad de los de la segunda: "¡Cuántas pinturas han eternizado el simulacro de una divina belleza, prematuramente destruido el ejemplar natural por el tiempo o por la muerte! La obra del pintor ha quedado de ese modo en un rango superior al de la Naturaleza, su maestra" (28). En este contexto general recoge la idea de la superioridad del sentido de la vista, ya formulada por Marsilio Ficino y elemento significativo del pensamiento neoplatónico.

Este sentido de la utilidad de la pintura para conservar la apariencia de las cosas e informar de ella a los espectadores es patente también en un escrito anónimo de hacia 1619. Se trata de un memorial de los pintores de corte dirigido a Felipe III con vistas a la creación de una academia de dibujo: "¿Quién no se entera por este medio del sitio

y forma de una ciudad, de un castillo fuerte, de un puerto, de un seno y bahía del mar, de los montes, cosa importantísima a las monarquías, no sólo para adornar las galerías y palacios reales, sino también (en casos arduos) para que sirva a la defensa de nuestros reinos y ofensa de los extraños? ¿Quién si no la pintura pudiera conservarnos la verdadera noticia de las plantas, flores y frutos, piedras, aves, peces y animales, de quien los filósofos antiguos dijeron tantas y tan importantes propiedades para la vida humana? pues escritos los nombres, con facilidad se corrompieran con el tiempo, y con la variedad de las lenguas y pronuncianiones. Y así se puede muy bien decir que es la pintura fiel guarda y conservación de la antigüedad y secretos naturales" (29).

Y si nos remontamos más atrás encontramos en el Diálogo III de Francisco de Holanda unas consideraciones sobre la utilidad del dibujo de lugares naturales y ciudades para las empresas de guerra (30). En el Diálogo I alude a los conocimientos geográficos que ha de poseer el pintor, el cual "ha de saber Cosmografía para las descripciones de la tierra, del mar, y saber cómo está arrojada la gran máquina del mundo rodeada con la hermosa orla del océano con tanta gentileza de playas y promontorios" (31).

Algo semejante dice Espinosa y Malo en El Pincel: "Influida está la pintura (por lo que de los ejemplos consta) en la Geographia, y los soldados son los primeros en agradecer a esta grande Arte las descripciones de los lugares incógnitos, por donde dirigen sus militares prevenciones" (32).

Todos estos textos son desde luego menos filosóficos y más prácticos y utilitarios que los italianos; su carácter se aproxima más al de las numerosas colecciones de dibujos de tipo descriptivo e informativo que circularon por toda Europa en estos siglos, desde el Buch der Chroniken und Geschichte de Hartmann Schedel (Nuremberg, 1493) y la Cosmographia de

Sebastian Münster (1554) hasta la famosa Civitates Orbis Terrarum de Braun-Hogenberg (Colonia, 1572-1618) a la Galerie agréable du monde (Leyden, 1729).

Un texto curioso en relación con los temas antes comentados es la Declaración a favor de la Pintura redactada por Calderón de la Barca con objeto de apoyar a los pintores en el pleito de 1676 contra el procurador general de Madrid y los diputados de rentas por el pago de alcabalas y soldados, como fue tan habitual desde los tiempos del Greco hasta la época en torno a la fecha citada (33). Dicho texto recoge algunas de las ideas formuladas por Alberti y Leonardo, haciendo hincapié en la capacidad que la pintura tiene de suscitar emociones, la superioridad de la vista sobre el oído y el paralelo entre pintura y música: "Si pinta batallas, enfervoriza a empresas; si incendios, atemoriza a horrores; si tormentas, aflige; si bonanzas, deleita; si ruinas, lastima; si Países, divierte; si jardines, recrea... la música suspende el ánimo a cláusulas sonoras ... A no menos acordes cláusulas le suspende la Pintura con las ventajas que le lleva el sentido de la vista al del oído; y más si terminando el Orizonte se corona de nubes, y de Cielos, llevándose tras sí la imaginativa a la especulación de Signos, y Planetas" (34).

En El Pincel hallamos una breve alusión paralela: "Pues qué mayor alabanza de la pintura, que gozar el triunfo de los ojos, y aprisionar la atención de los afectos?" (35).

A este poder de provocar impresiones se refiere Leonardo repetidas veces; veamos sólo tres breves pasajes: "El pintor hace un cuadro y consigue que bostece el que lo ve, y esto ocurre tantas veces cuantas alguien contempla la pintura, si es que ha estado ejecutada con ese propósito... Otros han pintado asuntos libidinosos, lujuriosos, de tal modo que han incitado a los contempladores al mismo libertinaje, cosa que no puede hacer la poesía... Si le mostramos a un hombre la

efigie de la beldad que ama, quedará lleno de asombro y admiración, como con ningún otro sentido" (36). Y en otro lugar afirma que "la música no debe ser llamada sino hermana de la pintura... La pintura encuentra una proporción armónica lo mismo que cuando se reúnen muchas voces y cantan a la vez, resultando una proporción armónica, deleitable de tal modo que los auditores permanecen como extasiados en viva admiración" (37). Las relaciones y categorizaciones de las diversas artes han sido tradicionalmente un terreno debatido por los tratadistas desde muy distintos puntos de vista. Junto a los argumentos de Leonardo en apoyo de la superioridad de la pintura sobre la poesía es interesante recordar el párrafo en que Carducho se ocupa de la simpatía de pintura y poesía refiriéndose concretamente a Lope de Vega: "Pues qué si pinta un campo? parece que las flores y las yervas engañan al olfato, y los montes y arroyuelos a la vista: si un valle de pastores, el sentido común oye y ve el copioso rebaño: si un Invierno, haze erizar el cabello, y abrigarse: si un Estío, se congoja y suda el Auditorio" (38).

A estos efectos de la pintura sobre las sensaciones se puede encomendar una misión terapéutica; Alberti prescribe agradables remedios en su Arquitectura: "Apruecha mucho a los que tienen fiebre mirar fuentes pintadas y arroyuelos, púedese experimentar esto quando no podeys dormir, porque entonces andando repitiendo en el entendimiento las más limpias aguas que jamás ayays visto de fuentes, arroyos, o lagunas, luego se humedece aquélla sequedad del velar, y os viene luego el sueño de manera que dormís dulcemente" (39).

A partir de los años finales del siglo XVII se encuentran algunas observaciones interesantes de las cuales podemos deducir un cambio de actitud que se irá configurando a lo largo del siglo XVIII y conducirá en línea recta hasta el XIX. Recordemos por ejemplo lo que decía Pacheco

acerea de la relación entre paisaje y figura: "La primera distancia donde se planta la figura, (que es lo primero que se dibuja y lo postrero que se bosqueja y se acaba) por ser la parte superior y la más principal con que se concluye..." (40). La figura es esencial; ni siquiera se plantea la posibilidad de prescindir de ella. Al menos José García Hidalgo, en sus Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura, (Madrid, 1691), expresa una diferente valoración del espacio: "Si las historias, y el asunto no lo piden, no se llenen de figuras los lienzos, pues ay perspectiva, y país que pueda dar profundidad, y arte y hermosura... Siempre sea el campo, o país tan templado, y teñido, que todo lo que en él aya sobresalga, así en claros, como en oscuros; y con esto tendrá dentro, y fuera, pues la disminución así ha de ser de tintas, como de proporciones, y disminución de las figuras, según buena perspectiva" (41). De su preocupación por la perspectiva son testimonio también estos versos, incluidos en la misma obra:

"Estudia Geometría, que importantes  
las líneas rectas son, y diagonales,  
que concurriendo a términos distantes  
las paralelas hazen desiguales,  
ya el Horizonte baxes, o levantes,  
donde distancia, y punto están iguales,  
formando prespectivas de tal suerte,  
que la vista su fin casi no advierte" (42).

Es especialmente atractivo un pasaje de la Arcadia Pictórica de Francisco Preciado de la Vega (Madrid, 1789) referente a las arquitecturas incluidas en el paisaje. La nueva sensibilidad hacia tales elementos no es sino el desarrollo del espíritu que presidía las creaciones de Poussin y Claudio de Lorena. Dice así nuestro autor: "Las fábricas en general son de grande ornamento en el país, aunque sean góticas, o parezcan inhabitables y medio arruinadas: elevan el pensamiento por el uso a que se imagina que fueron destinadas, como nos sucede viendo aquellas antiguas torres, que parecen haber sido habita-



ción de encantados, y que sirven ahora de abrigo a los pastores y vaqueros.

"El Pusino y Claudio Lorenés han pintado en sus obras fábricas romanas de elegante gusto, y el Bourdon fábricas góticas que no dejan de dar un aire sublime a los países"(43).

Tampoco en este caso son originales las ideas presentadas, sino que proceden más o menos directamente del Cours de peintre par principes de Roger de Piles (París, 1708), autor que, oponiéndose a la teoría académica, admite la introducción de edificios góticos y contempla las ruinas con un sentimiento elegíaco del pasado más cercano a lo nórdico. En el texto castellano se observa claramente esta misma conciencia del poder de sugestión y evocación que poseen las ruinas.

Un tema particularmente interesante es la presencia del concepto de modo en las obras teóricas españolas de estos siglos. Dicho concepto, procedente de la música griega, fue aplicado por Vitruvio a la arquitectura y al decorado teatral, texto éste último de gran significación en referencia al paisaje. Este y otros aspectos serán examinados con detenimiento en los capítulos dedicados a la sistematización de los modos del paisaje; en éste me propongo únicamente transcribir y comentar las alusiones encontradas en los tratados a fin de que el posterior análisis realizado a partir de obras concretas no carezca de un correlato teórico más o menos próximo a aquellas cronológica y culturalmente.

La clasificación de los órdenes arquitectónicos de Vitruvio es aceptada por numerosos tratadistas italianos como Alberti, Serlio y Lomazzo, así como por los nórdicos de los siglos XVI y XVII. Paralelamente se desarrolla esta teoría en relación con el concepto de decorum y los diferentes tipos de figura y de ambiente natural. En el Tratado de Leonardo hay un pasaje que podemos relacionar con este tema y con el del poder que posee la pintura para suscitar emociones,

ya comentado: "... Paisaje, pampas, montes derruidos, parajes temerosos, ~~espantosos~~, que hielan al espectador, o lugares encantadores, suaves, seductores, prados floridos de mil colores, recorridos por bellos regatos y por dulces brisas, a la vista del viento que huye; torrentes que se precipitan entre remolinos desde las alturas, con impetuosidad de inmensos diluvios, pasando por encima de plantas arrancadas de raíz y mezcladas entre el barro, las piedras y las espumas..." (44). La idea es recogida y ampliada por Lomazzo en su Tratado, aunque se limita igualmente a enumerar los elementos de paisajes de distinto carácter sin pasar a establecer la adecuación de tal escenario a la acción que se desarrolla en él o a la impresión que se desea causar en el espectador: "Hanno ritrovato diverse vie di farne, come primamente luoghi fetidi, oscuri, sotterranei, religiosi, e funesti, nei quali si rappresentano cimiterij, sepolcri, case inabitate, luoghi spaventevoli e solitarij, spelonche, ~~caverne~~, piscine, stagni, e simili; luoghi privilegiati, ne' quali si esprimono tempj, concistori, tribunali, ginnasij, e scuole; luoghi di fuoco e di sangue, dove sono fornaci, molini, macelli, forche, patiboli; altri chiari e di aria serena, nei quali si rappresentano palazzi, case di principi, pulpiti, teatri, troni, e tutte le cose magnifiche e reali; altri dilettevoli, nei quali sono fonti, prati, orti, mari, rive, bagni, e luoghi dove si balla. Evvi ancora un'altra sorta di paesi, nei quali si esprimono officine, scuole, taverne, piazze di mercanti, affannosi deserti, selve, rupi, sassi, monti, boschi, fossi, acque, fiumi, navi, luoghi popolani, e stufe, o vogliam dire terme. E quello che di questa sorte di paesi avrà cognizione, neppotrà di loro adunare in pratica felicemente in un paese, secondo che al suo giudizio ordinato parerà" (45).

Giulio Mancini, en sus Considerazioni sulla Pittura, escritas hacia 1620 pero no publicadas hasta mediados del presente siglo, lleva a cabo una sistematización de los modos paisajísticos, pero desde un punto de vista estrictamente formal, con arreglo a los elementos de que está constituido

paese semplice / paese composto). Según esto, el primer modo es el "paese semplice senz'arbori o altra cosa animata"; el segundo, el "paese arboreo senza figure, come alle volte si dipingono boschi per le favole boscarecce, quale si potrebbe ridurre ~~anco~~ alla prospettiva". El tercero y el cuarto constituyen el "paese perfetto con elementi, arbòri, animali, bruti, huomini ed edificij", que puede contener o no una acción (46). Es curioso observar que por "perfecto", es decir, completo, se entiende únicamente el que incluye figuras humanas y elementos artificiales, no el puramente natural.

En España hay también una temprana referencia a los modos ~~en~~ la pintura gracias a la traducción de la Pintura Antigua de Francisco de Holanda. Se trata de un fragmento del capítulo XXXVIII, titulado precisamente "Del Decoro", y dice así: "Aquella figura o imagen que pintamos si ha de ser triste o agraviada que no tenga alrededor de sí jardines pintados, ni cazas, ni otras gracias y alegrías, sino antes que parezca que hasta las piedras y los árboles y los animales y los hombres sienten y ayudan más a su tristeza; y que no haya alguna cosa sensible ni insensible alrededor de la persona triste y agraviada, que no agrave y haga condoler más de lla a los ojos que la miran.

"Hasta el cielo -puesto que se muda pocas veces con los humanos casos- se debe pintar ñublado y cubierto cuando la imagen fuese llorosa y triste; así, que los árboles aparezcan tristes y los caminos, la tierra, y las yerbas del campo; hasta el mesmo cielo parezca que se conduce y tiene pasión y piedad de aquel caso" (47).

La idea del decoro abarca, pues, la correspondencia entre la figura, tema o situación representados y el fondo de paisaje, apuntando la curiosa idea, esencialmente anticlásica y de aire pudiéramos decir prerromántico, de la participación de los elementos de la naturaleza, ~~incluso~~ los inanimados, en las emociones y circunstancias humanas. Este recurso tuvo

gran efectividad en la literatura barroca castellana, según veremos en su momento.

Sigüenza, en la tercera parte de su Historia de la Orden de San Jerónimo (Madrid, 1605), enfoca el tema del modo desde el punto de vista de la verosimilitud aludiendo a un cuadro de Navarrete el Mudo que representa a san Jerónimo en el desierto: "...En el contorno, paisajes de mucha frescura y arboleda, que no sé que haya hecho flamenco cosa tan acabada ni de tanta paciencia; y esta sola falta tiene: que en estar tan acabado, no parece de hombre valiente, y también que San Jerónimo no escogió para su penitencia lugar de tanta amenidad y frescura, sino, como él dice, un desierto, fiero, áspero y aun para los muy perfectos monjes espantable" (48). Observemos de paso una crítica a la ejecución de este fondo de paisaje, descrito como en exceso acabado, cosa que redundaba en perjuicio de la "valentía" que el pintor desarrolló en su época madura sobre la base de su entusiasmo por el colorido y la concepción venecianos.

Casi lo mismo podemos leer en los pasajes que Pacheco dedica al orden y a la claridad de la escena, que conciernen también al paisaje y a los edificios. Según él, no se puede pintar a Moisés "hendiendo con la vara la piedra en un país fértil, así porque la historia sagrada dice que sucedió este milagro en el desierto, como porque en lugares fértiles hay siempre abundancia de agua" (49).

Es interesante cotejar la crítica de Sigüenza del paisaje demasiado acabado con comentario que delata una preferencia por un tipo de paisaje de factura más suelta, más a la veneciana, en contraste con la manera más descriptiva y acumulativa propia de la tradición flamenca - con una alusión paralela hecha por Palomino en la segunda parte del Museo Pictórico y Escala Óptica. Dice así este autor: "Aquel primer golpe que ofrece a la vista un buen concepto, es el que más satisface al juicio de los inteligentes, aunque las partes no

estén tan bien digeridas y manejadas como pudiera; y así lo vemos en hombres eminentes, que no han sido paisistas de profesión, como Tiziano, Tintoreto, Veronés, Basan, y otros que en sus historias han hecho países maravillosos, sin estar manejados con aquel primor y paciencia que lo hacen los que son paisistas de profesión, porque el pintor de historias está obligado a saberlo hacer todo en aquella forma que baste para la buena organización de sus conceptos" (50). Nos ofrece obviamente una concepción sintética no sólo del paisaje sino de la "historia" completa, según se manifiesta en la última frase. Dado que este párrafo se refiere a los paisajes sujetos a la historia, según su clasificación, puede deducirse que el autor no desea que el excesivo detalle en la ejecución de partes secundarias obstaculice la clara comprensión del conjunto.

También en Francisco de Holanda encontramos unas observaciones sobre la perspectiva dignas de atención. Se introduce la idea de la perspectiva por medio del color, diferente de la lineal, la cual es insuficiente para representar la distancia en el paisaje: "Es también necesaria la perspectiva para el hacer de la tierra y luengos campos y de los mares derechos donde se muestran las cosas más fáciles y no tan eminentes y colgadas como las de cerca; y no tan solamente en el dibujo se quiere aquella disminución, mas en el tratar y mezclar de las colores vivas o muertas y ensolvidas se ha de mostrar cómo hasta en el verde y el azul consiste la Perspectiva; y dónde pierde y dónde crece y dónde aviva y dónde más muere cada color que es otra manera de Perspectiva, por ventura muy ignota a los perspectivos y matemáticos, la razón de la cual no se alcanza con regla ni compás, ni por razón de líneas, ni medidas; porque ninguna línea puede tener fuerza de mostrar cuándo un hombre está sobre un monte y lo ven desde abajo que no toca la cabeza en el cielo, ni en las nubes,

sino por virtud de los colores. Ansí, ni más ni menos, otras muchas cosas que parecen totalmente juntas o que están a la par de nosotros si no fuesen divididas y apartadas con los colores, ni cómo se podría mostrar cuando cubris los ojos con la mano para que no vean mucha parte de una ciudad o de una casa o de un animal que está muy lejos, y las líneas de la distancia y intervalo que van sólo de vuestro ojo para la mano que está cerca y la mano que tapa lo que está lejos, sino con las naturales colores, las cuales pintan aquella ciudad y casa muy ensolvidas y apurada porque está lejos y la mano muy clara y muy fuerte porque está cerca?" (51).

Es fácil deducir el origen de estas ideas; el de la perspectiva es un tema recurrente en el Tratado de Leonardo, en estricto paralelismo con sus logros en la práctica. Al mismo tiempo su alusión a la perspectiva aérea es más explícita; transcribo un pasaje que se ocupa de los tres tipos de perspectiva mencionados: "El ojo no aprecia ni la distancia que hay entre los objetos entre sí ni la distancia en que el se encuantra de cosas diversamente alejadas; sin la perspectiva de los colores, la perspectiva lineal no bastaría para determinar las distancias. Si vemos desde una altura las cumbres de las montañas y el pie de las mismas, el color de aquéllas nos parecerá entonces más alejado que el de la base. Lo he probado anteriormente, donde digo: "Entre los colores de igual naturaleza, aquél que está más lejos se tiñe con más intensidad porque toma la coloración de la materia que se interpone entre el objeto y el ojo." De aquí se deduce que si vemos la base de una montaña a través de un aire más espeso que el de la cumbre, aparecerá aquélla más alejada que la cima vista al mismo tiempo que aquélla, pero a través de un aire más transparente. Si vemos desde abajo el pie de una montaña y su cumbre, los colores no tendrán la nitidez que en el caso precedente, porque vemos la cumbre y la base

a través de un aire más espeso que en el otro caso" (52).

Mancini recoge la misma idea en sus Considerazioni: "... Si considera il colore e suo modo di colorito, quel più o meno acceso et abbagliato secondo che sarà la parte scenica più o men vicina, che così dovrà esser più o meno abbagliato; ed in queste si dovrà osservare le regole del colorito degl'altri paesaggi et altre pitture" (53). Félibien se ocupa también del tema en sus Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Paris, 1666) en estos términos: "...L'air n'est pas toujours également pur par tout: qu'il peut recevoir des lumières particulières, comme quand on voit une tour qui paroist le matin au lever du soleil environné d'une légère vapeur dans la partie la plus proche de la terre, & dont le haut au contraire est éclairé du soleil, ce que le Poussin & Claude le Lorrain ont parfaitement bien représenté dans les paysages. Et parce que les objets peuvent aussi estre plus o moins susceptibles de la couleur de l'air, & d'eux mesmes plus sensibles à la vue. Les uns que les autres, il y a diverses choses qu'il faut observer dans la Nature, & dont l'on ne peut faire des règles assurées" (54).

No deja de ser significativa la relación que se establece entre la perspectiva cromática y aérea y el género paisajístico, que es con toda evidencia el más apto para realizar este tipo de experimentaciones. Avanzando hasta los últimos años del siglo XVII, recordemos los ya citados consejos de García Hidalgo en sus Principios. Este autor proscrubía el exceso de figuras en los lienzos, destacando las posibilidades y recursos del paisaje, "pues hay perspectiva y paíque pueda dar profundidad", y recogiendo la idea de la perspectiva por medio del color, que ha de intervenir junto a las demás: "la disminución así ha de ser de tintas como de proporciones y disminución de las figuras según buena perspectiva" (vid. nota 41).

En relación con esto podemos incluir también las observaciones que hace Palomino acerca de los momentos del día y sus diversos efectos en cuanto a luz y color, ideas que tan fecundas serán para la pintura y especialmente para el paisaje muchos años después: "... Es menester considerar que las estaciones del día gratas a la vista y ocasionadas para formar conceptos de contraposición son el amanecer y el anochecer, porque estando el sol en su zenit, bañando igualmente con sus luces toda la campaña, rara vez se encontrará concepto caprichoso, si no es por accidente de la naturaleza de las mismas cosas, que las hace contraponer, por la diferencia de tinta, o por la interposición de alguna nube, que con su sombra rebasa un término, contraponiéndole a otro iluminado; y así el docto pintor ha de saber elegir de la variedad de la naturaleza aquellas cosas que más conduzcan a su intento, y sean más ocasionadas para lucir su habilidad" (55).

Tampoco Leonardo deja de hacer indicaciones en este sentido: "Describe paisajes con viento y agua, con luz de Poniente y con luz de amanecer" (56). En efecto, los paisajistas, en particular los de la época que venimos considerando, manifiestan una marcada preferencia por los paisajes de amanecer y de anochecer, expresiones que en los inventarios dan título muchas veces a las obras.

Pasando a otro aspecto, son frecuentes entre los tratadistas españoles, aunque no tanto como se podría esperar, las alusiones de carácter histórico. Dominan las referencias al conocido texto de Plinio el Viejo en la Historia Naturalis sobre el pintor Ludius o Ludio y sus actividades ornamentales (57). Así las describe Felipe de Guevara en sus Comentarios de la pintura, obra que data de hacia 1560: "Refiere Plinio que Ludio, Pintor, que fue en tiempos de Augusto César, enseñó a pintar las paredes con variedades de paisajes: mostró una deleytosísima pintura en paredes y obras topiarias, que son ancañados y paredes de vergeles, entretexidos de verduras



y flores. Pintó bosques, collados, estanques de peces, ríos, acequias de agua, orillas de mar, como cada uno lo pudiera desear, con variedad de paseadores y navegantes: otros que iban por tierra a diversas villas, carros y asnos; a otros pescando, a otros cazando o tamando pájaros, vendimiadores..." (58).

Más breve es la cita de Lázaro Díaz del Valle: "A Ludio debe atribuirse la amenísima invención de los países que representan las campiñas" (59). El texto de Pacheco es muy semejante al de Guevara: "No se olvidó de este género la venerable antigüedad, pues Ludio fue el primero que halló, con alegrísimo modo, el pintar villas, pórticos y lugares ornados de árboles y jardines, selvas y collados, pesquerías, ríos, aguas, batallas y todo lo que se podía desear deste género en que se vían varias formas de los que navegaban, o caminaban, por mar y tierra, sobre naves, carros y caballos; quién pescaba, cazaba o vendimiaba, y muchas otras cosas" (60). En los textos de Plinio buscaron términos y categorías los teóricos italianos y españoles desde el Renacimiento; de ellos procede la noción de artista especializado.

Las alusiones que se hallan no sólo en los escritos teóricos especializados sino también en los literarios hacen referencia en su gran mayoría, como es lógico, al paisaje flamenco. De hecho, el género es normalmente asociado con Flandes, y así se observa ya en Cervantes (La Gitanilla) en uno de los escasísimos pasajes en que el genial escritor dirige su atención a la naturaleza: "Por cuadros y países de Flandes, tenemos los que nos da la Naturaleza en esos levantados riscos y nevadas peñas, tendidos prados y espesos bosques que a cada paso de nos muestran" (61).

Un fragmento del Romance a Granada de Góngora (1586) es semejante en cuanto a la comparación de la naturaleza circundante y las pinturas flamencas de paisaje como pon-

deración de la belleza y "pintoresquismo" de aquélla:

" .....los cármes frescos  
que al Darro cenefa hacen  
de aguas, plantas y edificios,  
formando un lienzo de Flandes" (62).

Diferente tono tienen estos otros versos, a menudo citados, referidos expresamente a los cuadros flamencos y reveladores de la escasa sensibilidad y el aún menor interés del autor hacia semejante forma de arte:

" .....reniego de viejos.  
Si es lejos, no me lo mandes,  
que aun en los lienzos de Flandes  
me parecen mal los lejos" (63).

Por su parte, Lope de Vega, en una descripción del Perú dedicada al doctor Matías de Porres, alude al paisaje natural de Flandes, que conocería lógicamente por las pinturas procedentes de dicho país:

"No hay prado de más verde hierba en Flandes  
con no llover jamás..." (64).

Y en la comedia El galán de la membrilla encontramos la comparación de arte y naturaleza que, como veremos más adelante, constituye uno de los tópicos favoritos de la literatura española del Barroco:

"En verdes campos espesuras grandes  
te convidan con sitios que parecen  
pintados lienzos del ameno Flandes" (65).

Las menciones en las obras especializadas son desde luego más frecuentes; ya hemos visto cómo Sigüenza ponderaba en fondo del cuadro de Navarrete diciendo: "que no sé yo haya hecho flamenco cosa tan acabada ni de tanta paciencia" (vid. nota 48), con la subsiguiente crítica a esta modalidad de paisaje, aunque se refiere más bien a los primitivos. Dentro de esta actitud negativa vemos la comparación de los paisajes flamencos con figurillas y las pláticas cargadas de

retórica (vid. notas 6 y 7). Pero el propio Sigüenza habla en términos elogiosos de las obras que decoraban la galería del Escorial: "Hay por todo el contorno hermosos lienzos y cuadros al temple, de lo mejor que ha venido de Flandes; las más hermosas verduras y paisajes que yo he visto" (66).

Vicente Carducho, en el VII de sus Diálogos de la Pintura, propone unos tipos de decoración que parecen muy próximos a lo flamenco, más aún, y como corresponde a la temprana fecha del tratado, al abigarramiento y complejidad propios del manierismo nórdico: "Si fuere Casa de campo de recreación, serán mui a propósito pintar cañas, bolaterías, pescas, países, frutas, animales diversos, trages... y si fuere compuesto todo debaxo de alguna ingeniosa fábula, metáfora, o historia que dé gusto al sentido, y doctrina al curioso, con alguna Filosofía natural, será de mayor alabanza y estimación" (67).

Díaz del Valle, uno de cuyos dos únicos pasajes dedicados al tema tiene carácter de breve repaso histórico, menciona al que fue sin duda el especialista más prestigioso para los entendidos de buena parte del siglo: "... Cuyo género de pintura ha sido muy válido entre los flamencos, entre quienes fue muy celebrado Paulo Bril, hombre de mucha invención y caudal y de alegre colorido" (68).

De forma análoga se expresa Pacheco: "... El ejercicio de pintar países, a que los flamencos, especialmente, han sido muy inclinados, usándolos a temple y a olio por la disposición de sus cielos, de sus provincias, campos, jardines y ríos. Y entre los muchos que lo han exercitado ha sido muy celebrado Paulo Bril, varón de mucha invención y caudal y de alegre colorido" (69). Como puede verse, en ocasiones los teóricos españoles preferían copiarse y glosarse unos a otros a elaborar una opinión más personal. Hacia el final del capítulo nombra a tres pintores flamencos activos en Sevilla el

siglo anterior y difíciles de identificar por la simple mención de sus nombres propios: "La sierras son de esmalte y blanco, mostrando en las distancias la fuerza en la que está más cerca y la disminución en la que se aleja, como en los demás países; en que fueron muy diestros tres flamencos que honraron esta ciudad: Martín, Tomás y Adrián" (70).

No faltan tampoco referencias a los paisajistas italianos. Dice Pacheco: "Y no ha carecido Italia desta gloria, pues tuvo a Jerónimo Muciano, cuya manera, según el sentimiento común, fue la más grande en hacer países; y la siguió, diestramente, César de Arbasia, de quien lo tomó Antonio Mohedano y es parte en la pintura que no se debe despreciar" (71). Le sigue fielmente Díaz del Valle: "En Italia alcanzó grande fama Gerónimo Muciano, cuya manera escellentísima entre todos siguió diestramente César Arbacia; y de él lo tomó Antonio Moedano, que fue estremado en pintar frutas y flores..." (72).

Palomino se centra en los venecianos, alabando a los grandes pintores que sin ser especialistas en el género obtuvieron resultados de la más alta calidad; como vimos en el párrafo citado más arriba, nombra a Tiziano, Tintoretto, Veronés y Bassano, éste último sin especificar (vid. nota 50).

En cuanto a los artistas españoles, aparte las menciones de Mohedano por Pacheco y Díaz del Valle (vid. notas 71 y 72), solamente este último autor nos ofrece una pequeña lista de pintores que a su juicio se distinguieron en este menester: "Benito Manuel y su discípulo D.<sup>o</sup> Lorenzo de Soto, insinnes paisistas, a cuya especie de imitación son innumerables los que se aplicaron con felicidad, como Mohedano, Collantes, Sebastián Martínez, Velázquez, Agüero, Antolínez, Alfaro, Barco, Iriarte, Ciezar, Pertús, Bartolomé Vicente y en lo historiado Murillo" (73).

.....

Palomino termina el Libro II (El Curioso) de su obra teórica con un capítulo titulado "Prodigios de naturaleza en abono de la Pintura", algunos de cuyos apartados guardan relación con el paisaje. Con imaginación que parece propia de un manierista nos dice Palomino: "La Tierra no sólo nos propone la hermosa primavera de matizados vergeles, y alfombras texidas en los amenos prados, cuyo verdor, presumiendo de zafir, y las salpicadas flores, desafiando los astros, parece pretender retratar a el firmamento; sino que en las peñas, árboles, yerbas, flores y piedras, forma y pinta imágenes, hombres, historias, y países" (74). Esta visión fantástica de la naturaleza se hace casi alucinada en el caso de otro de los elementos: "El agua en sus cristalinos elementos retrata quanto se le opone, formando un vistoso país, especialmente en la quietud de un estanque, donde nos delinea los árboles frondosos, las montañas remotas, el cielo con las nubes, y demás accidentes que le hermosean... Donde podemos también añadir, según los autores citados, las nereidas, ninfas, sirenas, y otros monstruos, que por travesura de la naturaleza se han visto compuestos de diferentes formas, como suele también el aire travesear en los follajes y grutescos, formando varios monstruos, compuestos de diferentes especies a voluntad del artífice" (75).

El aire incluye algo más que la imitación visual de lo natural: "El Ayre también nos manifiesta grandes portentos en la imitación del arte, pues no contento con representarnos la hermosa pintura del arco iris, y en las nubes figuras de leones, caballos, y monstruos horrendos, como también de hombres, y exércitos numerosos, pasa a imitar la voz de tal suerte en los ecos, que se pudiera dudar si era persona viviente el que responde; pues ya que no pueda representar el cuerpo, como el agua, o el espejo, parece que con emulación más gloriosa se empeña en representar el alma" (76). Como bien dice Julián Gállego (77), estas "travesuras de la naturaleza por imitar primores del arte" son expresadas por Palomino en frase digna de Oscar Wilde.

## NOTAS

=====

- (1) Ver J. Gállego, El pintor de artesano a artista.
- (2) Pacheco, Arte de la Pintura, ed. Madrid 1956, Libro III, cap. VII.
- (3) En Sánchez Cantón, Fuentes literarias para la historia del arte español, V, 204.
- (4) Palomino, Museo Pictórico, ed. facsímil Buenos Aires 1944, II, 77-80.
- (5) Ibid., 110.
- (6) En Herrero García, Contribución de la literatura a la Historia del Arte, 177.
- (7) Ibid., 204.
- (8) Escritos de Pablo de Céspedes, Libro II. En Ceán, Diccionario, V, 342.
- (9) Carducho, Diálogos de la Pintura, ed. Madrid 1633, folio 81.
- (10) Quevedo, Obras Completas, II, 505-6.
- (11) Butrón, Discursos, ed. Madrid 1626, folio 89 verso.
- (12) En Herrero García, op. cit., 209.
- (13) Ibid., 154-5.
- (14) Pacheco, op. cit., 182.
- (15) Holanda, Diálogos, 153.
- (16) Gutiérrez de los Ríos, Noticia..., ed. Madrid 1660, 149-50.
- (17) Espinosa y Malo, El Pincel, ed. Madrid 1681, 5-6.
- (18) Ibid., 34-5.
- (19) En Alcolea, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", 191.
- (20) Van Mander, Livre des peintres, París 1844, II, 117.
- (21) Lomazzo, Idea, ed. Roma 1947, 55.
- (22) Gombrich, Norm and Form, 111.
- (23) Ibid., 107.
- (24) Leonardo, Tratado, ed. Madrid 1969, 193-4.

- (25) Lomazzo, Trattato, ed. Roma 1844, II, 442.
- (26) Holanda, op. cit., 20.
- (27) Espinosa, op. cit., 54-5.
- (28) Leonardo, op. cit., 49.
- (29) En Calvo Seral·ler, La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 165-6.
- (30) Holanda, op. cit., 180-2
- (31) Ibid., 42
- (32) Espinosa, op. cit., 23.
- (33) Gállego, op. cit., 178.
- (34) En Calvo Serral·ler, op. cit., 542-3.
- (35) Espinosa, op. cit., 12.
- (36) Leonardo, op. cit., 28-9.
- (37) Ibid., 47.
- (38) Carducho, op. cit., folio 61 verso.
- (39) Alberti, Arquitectura, ed. Valencia 1977, 278.
- (40) Pacheco, op. cit., 130.
- (41) García Hidalgo, Principios, ed. Madrid 1965, 12.
- (42) Ibid., 5.
- (43) Preciado de la Vega, Arcadia Pictórica, ed. Sánchez Cantón, Fuentes, V, 237
- (44) Leonardo, op. cit., 32.
- (45) Lomazzo, Trattato, 443-4.
- (46) Mancini, Considerazioni, ed. Roma 1956, II, 112.
- (47) Holanda, op. cit., 40
- (48) Sigüenza, Historia de la Orden de San Jerónimo, ed. Madrid 1657, III, 319.
- (49) Pacheco, op. cit., I, 284.
- (50) Palomino, op. cit., II, 78.
- (51) Holanda, op. cit., 114-5.
- (52) Leonardo, op. cit., 74.
- (53) Mancini, op. cit., I, 115.
- (54) Félibien, Entretiens, ed. París 1666, III, 23.
- (55) Palomino, op. cit., II, 78.

- (56) Leonardo, op. cit., 258.
- (57) Plinio, Storia delle Arti Antiche, ed. Roma 1946, 184-6.
- (58) Guevara, Comentarios de la Pintura, ed. Madrid 1788, 48.
- (59) En Sánchez Cantón, op. cit., 169.
- (60) Pacheco, op. cit., II, 132.
- (61) Obras Completas, 790.
- (62) Ibid., 84.
- (63) En Herrero García, op. cit., 186.
- (64) Obras Escogidas, II, 176.
- (65) Camón, Citas de arte en el teatro de Lope de Vega, 87.
- (66) Sigüenza, op. cit., 365.
- (67) Carducho, op. cit., folio 109.
- (68) En Sánchez Cantón, op. cit., 169.
- (69) Pacheco, op. cit., 127.
- (70) Ibid., 132.
- (71) Ibid., 127.
- (72) En Sánchez Cantón, op. cit., 170.
- (73) Ibid., 171.
- (74) Palomino, op. cit., I, 255.
- (75) Ibid., 260-1.
- (76) Ibid., 261-2.
- (77) Gállego, op. cit., 195.

=====



PARTE II

=====

Capítulo I

=====

Los modos del paisaje en la literatura y en  
la pintura españolas del siglo XVII. El primer modo:  
El paisaje natural o salvaje

## I. Introducción. La teoría de los modos y la pintura de paisaje.

### El primer modo.

En el curso del capítulo dedicado a la historia de la pintura de paisaje y del que se ocupa de las opiniones de los tratadistas hemos hecho frecuentes alusiones al concepto de modo y a su presencia en las realizaciones paisajísticas. Como es sabido, dicho concepto y sus categorizaciones proceden de la música griega y de la retórica clásica según estableció Cicerón en De Oratore; en la Edad Media se acentuó el carácter social de la diferenciación, originado en la división estética y ética de Aristóteles y heredado por el Renacimiento y el Barroco, como se observa en los escritos de Agucchi y Antoine Coypel. La aplicación de estos conceptos a las artes plásticas procede del texto de Vitruvio referido a los tres tipos de escena teatral de acuerdo con el carácter de la obra representada: "Las clases de escenas son tres: una que se llama trágica; otra, cómica, y la tercera, satírica. Sus decoraciones son diversas entre sí y de distinto orden. Las trágicas están adornadas con columnas, frontispicios, estatuas y otras cosas lujosas; las cómicas representan edificios particulares con habitaciones y ventanas, a imitación de los edificios corrientes, y finalmente las satíricas se adornan con árboles, grutas, montes, etc. campestres, imitando paisajes" (1). Los teóricos del siglo XV en adelante se hacen eco de esta clasificación; así Alberti, en su Arquitectura, diferencia los temas de la poesía y la pintura según contengan "actos memorables" o representen "las costumbres de las personas privadas" o bien la vida campesina; para él los pertenecientes a este segundo bloque nos alegran "cuando vemos pintados paisajes deleitosos, puertos, pesquerías, chozas, nadaderos, campos de flores y profundas grutas" (2). La mayor parte de las formulaciones de estos siglos está en relación con la teoría del decorum, que condiciona ante todo la presentación de la figura

humana y de la "historia" pero que afecta también, como veíamos en el capítulo de los teóricos, a la caracterización del fondo paisajístico y, desde luego, a la elección y selección de las formas arquitectónicas tenidas por más adecuadas, según señaló Vitruvio y se refleja en las concepciones de Serlio, Lomazzo y Peruzzi, ya en construcciones reales ya en grabados. En el padaje del Tratado de la pintura de Lomazzo citado en dicho capítulo (vid. nota 43) se sigue esta línea pero sin ordenación lógica ni sistematización alguna. Henri Testelin, en sus Tables des préceptes de la peinture, se refiere a los fondos de la pintura histórica, que consistirán en paisajes deshabitados o en edificios campestres y rústicos o "regulares" (3).

En el siglo XVIII habrá un gran interés por el sistema de los modos, que supera la división tradicional e incluye nuevas categorías; De Piles menciona en su Cours de peintre par principes (1708) dos tipos de paisaje, el heroico y el pastoral, partiendo de la obra de Poussin, que se ocupó a su vez del tema en su carta de 1647 a Paul Fréart de Chantelou (4). El sentido de la "pintoresco", tan importante en el XVIII, es anticipado por Paolo Pino en su Dialogo di pittura (1548), que diferencia no sólo las producciones paisajísticas de nórdicos e italianos sino también los paisajes naturales de ambas regiones; los primeros "retratan los paisajes de su tierra, que contienen motivos más adecuados por su natural aspereza, mientras que los italianos viven en el jardín del mundo, más delicioso de contemplar al natural que en un cuadro" (5).

Como señala Biazostoki en su estudio sobre el modo en las artes plásticas, la idea de la Edad Moderna sobre la pintura de paisaje se basa en la concepción escenográfica heredada de Vitruvio (6). En relación con esto quisiera recordar mis observaciones acerca de la clara vinculación de las primeras representaciones de paisaje y arquitecturas de la Antigüedad con el teatro.

La raíz literaria de la teoría de los modos nos ofrece la oportunidad de llevar a cabo un examen paralelo en la literatura y en la pintura combinando las sugerencias de ambos para tratar de reconstruir la visión de la Naturaleza expresada por medios artísticos en la España del Barroco. Así pues, la inclusión de textos literarios resul-

ta plenamente justificada y su significación es muy superior a la de una mera ilustración de las pinturas que se mencionan, con las cuales podrá haber o no concordancia temática o intencional pero sí necesariamente un común fundamento conceptual y social.

Desde sus orígenes, la reproducción pictórica de lugares naturales se ha encaminado por tres vías distintas: la naturaleza libre, los lugares con ruinas y arquitecturas y los jardines. Estos tres grandes sectores pueden constituir otros tantos modos, sin perjuicio de que cada uno encierre tipos distintos por motivos formales o funcionales.

El primero coincide con con el tercero de los géneros teatrales vitruvianos y es el paisaje propiamente dicho, el escenario natural sin huella del hombre, el paisaje "salvaje", rústico o "selva", según el término favorito de los autores españoles del Barroco. Toda sistematización en modos parte de una base dialéctica, y en este caso nos encontramos ante la clara oposición de orden y desorden, de claridad y confusión, tan cara al alma barroca. El paisaje libre -para el cual no existe en castellano un término genérico adecuado paralelo al inglés wilderness y al alemán Wildnis- se contrapone a la Naturaleza humanizada, recreada y reconstruida por medio de la ordenación del jardín o de la presencia de las ruinas. Este primer modo es el más frecuentemente cultivado, pero en España son escasísimos los ejemplos que no incluyen alguna figura humana, aunque parezca destinada simplemente a establecer la escala; parece que no se concibe el espectáculo de la Naturaleza sola, no explicada o justificada por la presencia humana, como objeto de la representación artística.

## II. 1º grupo: los lugares agrestes y solitarios.

En las descripciones de lugares naturales que aparecen en la literatura de la época se distinguen claramente dos grandes grupos en cuanto a su propia presentación y a su relación con el argumento, la acción y los personajes. El primero abarca los lugares solitarios y agrestes, a veces "espantables", que constituyen el modo idóneo para determinadas escenas y personajes de los que se quiere destacar la ferocidad o el abandono. Los ejemplos ideales son los que debemos a la

pluma de Góngora, que llega a la deformación violenta de la Naturaleza, como si quisiese poner de manifiesto fuerzas ocultas que torturasen la materia. La morada de Polifemo (Polifemo y Galatea, 1613) es digno marco para tan prodigioso ser: "... Allí una alta roca / mordaza es a una gruta de su boca./ Guarnición tosca de este escollo duro / troncos robustos son, a cuya greña / menos luz debe, menos aire puro / la caverna profunda, que a la peña;/ caliginoso lecho el seno obscuro / ser de la negra noche nos lo enseña / infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves./ De este, pues, formidable de la tierra / bostezo, el melancólico vacío / a Polifemo, horror de aquella sierra,/ bárbara choza es, albergue umbrío,/ ..." (7). La naturaleza es deformada y estilizada por Góngora mediante su constante acumulación de imágenes y metáforas y su utilización de la hipérbole renacentista, que lleva a su último extremo. Las Soledades (1614) son las obras donde se decanta su visión de la Naturaleza a través de las escenas pastoriles que componen básicamente ambos poemas, los más ligados a la realidad de toda la producción gongorina aunque luego el proceso de elaboración creadora sitúe el resultado en los antípodas de cualquier género de realismo. Góngora trasciende la realidad material mediante la creación de una nueva realidad poética; los elementos naturales son desde luego los más afectados por este sistema de transposiciones y magnificaciones de la realidad. Habiendo de volver sobre estos extensos poemas al tratar otros temas en este capítulo, transcribo solamente algunos pasajes del primero de ellos: "...los horizontes/ -que hacían desigual, confusamente / montes de agua y piélagos de montes- /.../...la cumbre / -del mar siempre sonante,/ de la muda campaña / árbitro igual e inexpugnable muro-,/.../... recelando / de envidiosa bárbara arboleda / interposición cuando / de vientos no conjuración alguna- /.../ No pues de aquella sierra-engendradora / más de fierezas que de cortesía-/ la gente parecía/... el sol / rayó el verde obelisco de la choza/..." (8).

La vena satírica del genial cordobés se explaya en su letrilla dedicada a Galicia; he aquí la primera estancia y parte de la segunda: "! Oh montaña de Galicia,/ cuya (por decir verdad)/ espesura es suciedad,/ cuya maleza es malicia!/ tal, que ninguno cudicia / besar

estrellas, pudiendo,/ antes os quedáis haciendo / desiguales horizontes / en fin, gallegos y montes,/ nadie dirá que os ofendo./ ! Oh Sil, tú, cuyos cristales / desatas ociosamente / mal coronada tu frente / de castaños y nogales,/ qué bien de los naturales / vas murmurando, y no paras!/..." (9). Y en justa compensación veamos también las décimas de Francisco de Trillo y Figueroa que contestan a aquéllas en tono semejante: " !Oh llanos de Andalucía / cuya, por decir verdad / cultura es ociosidad,/ cuyos frutos carestía;/ aun no os amanece el día / cuando a triunfos consulares / os presumís familiares,/ siendo el más alto solar / de Tarifes y Aliatares!/.../ !Oh Betis, tú, cuya frente no ya coronan nogales / sino los duros frutales / de las sienes de tu gente;/ bien de tu arena pendiente / puedes ya prestarme oído ;/ si no es ya que, enmudecido,/ quieres que mi voz revoque / de tu Homero de alcornoque / algún poema florido!..." (10). Como es evidente, también el tema del paisaje podía ser utilizado como arma arrojadiza en las polémicas y enfrentamientos tan habituales entre los poetas de la época.

El teatro es seguramente el género literario donde más significación tienen las alusiones al paisaje, y aquí tenemos el principal punto de enlace práctico con las artes plásticas. Los decorados -desgraciadamente perdidos como corresponde a un arte efímero- contienen un sentido simbólico, partiendo de la dicotomía básica de orden y desorden, en relación al texto; sentido que, como señala Julián Gállego, habría que aplicar a la pintura, pues no es posible creer que se evaporara al pasar del teatro al cuadro (11). Esta relación se manifiesta estrechísima en los cuadros de historia del Buen Retiro, para los que las referencias teatrales son directas y evidentes, como lo es la derivación de los fondos paisajísticos de los decorados correspondientes. Emilio Orozco alude a esta búsqueda y recreo en los "fondos" como algo propio de la sensibilidad del momento en conexión con la idea de Spengler del fondo como signo de infinito, presente tanto en la pintura (los lejos y distancias) como en la literatura, fundamentalmente en el teatro (acumulación en breve período de tiempo de hechos que corresponden a momentos distanciados, derecho que Tirso reivindica para el autor teatral precisamente aludiendo al paralelo que disfrutaba el pintor) (12).

El proceso de "humanización" a que el artista barroco, poeta o pintor, somete a la Naturaleza lo lleva entre otras cosas a considerarla esencialmente como el escenario en que se desarrollan las acciones humanas; en la mente del mismo Cervantes se suscita la idea de la escena teatral al contemplar un lugar natural, según dice en La Galdtea: "...un pequeño prado que, todo en redondo, a manera de teatro, de espesísimas e intrincadas matas estaba ceñido" (13). Y de forma aún más explícita y en clara conexión con el modo de la novela, en Los trabajos de Persiles y Sigismunda: "...Vi este sitio y parecióme que la Naturaleza lo había hecho y formado para ser teatro donde se representase la tragedia de mis desgracias" (14). Algo semejante encontramos en el soneto de 1621 en que Góngora describe una caza real de jabalíes en el Pardo: "Teatro espacioso su ribera / el Manzanares hizo, verde muro / su corvo margen y su cristal puro / undosa puente a Calidonia fiera..." (15).

No está ausente en la pintura este sentido teatral, dado que el barroco es esencialmente un paisaje compuesto, como ya veíamos en referencia al manierista flamenco, cuyas pautas hereda y mantiene en el siglo XVII con mayor o menos convencionalismo según el talento, la originalidad y la cultura plástica de cada artista. En España destaca Francisco Collantes aún en las décadas cercanas a la mitad del siglo con su ordenación en profundidad, sus marcados contrastes de luces y sombras y su disposición favorita de los laterales a manera de bambalinas, todo lo cual revela una concepción escenográfica a la que contribuye la presentación dramática de algunos elementos como grandes árboles de oscuro follaje o arquitecturas. Aire de telones de fondo tienen a mi modo de ver los paisajes con alegorías mitológicas de Palomino con su disposición tan llamativamente plana.

Un aspecto que guarda cierta relación con los que venimos considerando es la utilización de los fondos de paisaje en los retratos; Gállego (loc. cit.) analiza la labor de ensamblador de Velázquez, que sabe fundir a la perfección los elementos para que incluso el paisaje parezca pintado del natural, y, lo que nos interesa más en este momento, la correspondencia del fondo elegido con el carácter y la función social del retratado. Los retratos de cazadores son especial-

mente sugestivos a este respecto; es bien sabido que la caza ha sido tenida durante mucho tiempo por ocupación propia de reyes, y los de España han sido especialmente aficionados a tan "elegante" deporte -tal vez por ello algún que otro dictador moderno ha prolongado en el monte sus actividades más características-. En cualquier caso, la caza es el polo opuesto al paisaje de tono pastoril; supone la contraposición absoluta a la Naturaleza, de la que el hombre se separa radicalmente para adoptar un papel de dominador arbitrario en virtud de no se sabe qué instintos sádicos más o menos sublimados y socialmente aceptados.

De los hábitos cinegéticos de los Austrias tenemos constancia por obras como la Cacería del Tabladillo de Mazo y la Tela real atribuida a Velázquez; particularmente en la primera se evidencia la técnica utilizada, consistente en dar suelta a los animales, en este caso venados, por un pasillo cercado en cuyo extremo son apuñalados para amenizar la charla de las damas que contemplan la escena desde el tabladillo. En los paisajes con cacerías de Matías Ximeno, de tradición flamenca, no hay esta complacencia en la crueldad; es uno de los numerosos pintores que figuran en los inventarios reales como autores de cuadros de cacerías y monterías, género muy apreciado para la decoración de sitios reales.

Volviendo a los testimonios literarios, es sin duda Lope de Vega el autor cuya obra contiene el mayor número de menciones de entornos naturales; puede afirmarse que éstas concuerdan con las representaciones pictóricas por su carácter básicamente decorativo. En Santa Casilda nos describe un lugar apartado en estos términos: "En un lugar secreto que peñascos / murallas forman toscas de aspereza, / compuesto de quejigos y de tascos / que sumentan la fealdad a su fiereza; / entre broncas pizarras, rotos cascos / parece que se ven de su cabeza, / que apretados los tiene todo el año / con espinosa zarza en vez de paño. / A quien por una parte se le llega / el mar salado en ondas presuroso / y los nerviosos pies le baña y riega, / porque descansen el bruto peñascoso; / tan espeso el camino, que se niega / aun en el día claro y luminoso, / y apenas se ve el sol ni el horizonte, / que así tapiado está con aquel monte. / Por los godos montaña de Castilla / la aspereza se



llama.../ A la falda de un risco tan crecido / que parece debajo de la luna /hablando están secretos al oído,/ verás dos lagos, fin de tu fortuna/.../ Tiene dos aguas tales, que la una / nace turbia, otra clara,/ y la deshacen/ del otro los cristales cuando nacen" (16). Lope nos ofrece también su versión paisajística de "Un soneto me manda hacer Violante" con el titulado Describe un monte sin qué ni para qué, expresión de petulante indiferencia hacia el paisaje y uno más de los juegos de ingenio a que era el poeta tan aficionado: "Caen de un monte a un valle entre pizarras,/ guarnecidas de frágiles helechos,/ a sus márgenes carámbanos deshechos / que cercan olmos y silvestres parras./ Nandan en su cristal ninfas bizarras,/ compitiendo con él cándidos pechos, dulces naves de amor, en más estrechos / que las que salen de españolas barras./ Tiene este monte por vasallo a un prado,/ que para tantas flores le importuna / sangre las venas de su pecho helado;/ y en este monte y líquida laguna,/ para decir verdad como hombre honrado,/ jamás me sucedió cosa ninguna" (17).

Es interesante la utilización que hace Quevedo de los modos en su soneto Vieja que aún no se quería desdecir de moza, castígalas con la similitud del jardín y del monte, que recuerda ejemplos análogos de la pintura bajomedieval: "Ya salió, lamia, del jardín tu rostro,/ .../ Entró en el monte a profesar de mostro / tu cara reducida a salvajina;/ toda malezas es, donde la encina/ .../ Los que fueron jazmines son chaparros,/ y cambroneras son las maravillas,/ simas y carcabuezos los desgarros;/ jarales yertos, manos y mejillas;/ y los marfiles, rígidos guijarros./ ¿Por qué te afeitas ya, pues te traspillas?" (18). En El yelmo de Segura de la Sierra nos ofrece la descripción de un monte con más entusiasmo que Lope: "...Debajo de ti truena,/que respeta tus cumbres el verano,/ y allá en tus faldas suena / lluvioso invierno caño,/ y donde eres al cielo cama dura,/ das al Guadalquivir cuna en Segura./.../ Coronado de pinos/ el cerco blando de la luna enramas/.../ Son parto de tus peñas/ Mundo y Guadalquivir, famosos ríos;/ y luego los despeñas/por altos montes fríos,/ de tan soberbios y ásperos lugares,/ que parece que llueves los que pares... " (19)

De nuevo en el teatro, Calderón de la Barca nos presenta en la exaltación de la cruz un decorado que figura monte y gruta, morada del mago Anastasio: "¡Ah del soberbio monte/ que, línea desigual deste horizonte,/ tanto a los cielos sube,/ que una vez es montaña y otra es nube!/ ¡Ah de las altas peñas/ que confundiendo equivocas las señas/ de luces y verdores,/ una vez sois estrellas y otra flores!/ ¡Ah del rústico seno/ que ya de horror, ya de hermosura lleno,/ entre breñas incultas / el prodigio del Asia nos escondes!" (20). El mago, al igual que el anacoreta, ha de vivir en un lugar que subraye su aislamiento y su independencia de las leyes humanas. Tirso de Molina, en El condenado por desconfiado, pone en boca del ermitaño Paulo una apasionada alabanza de su bella morada solitaria, en la que ni la selva ni la gruta revisten caracteres espantosos sino por el contrario gratos y acogedores: "¡Dichoso albergue mío!/ ¡Soledad apacible y deleitosa,/ que en el calor y el frío / me dais posada en esta selva umbrosa,/ donde el huésped se llama/ o verde hierba o pálida retama!/ Agora, cuando el alba / cubre las esmeraldas de cristales,/ haciendo al sol las salvas / que de su coche sale por jarales,/ con manos de luz pura,/ quitando sombras de la noche oscura,/ salgo de aquesta cueva,/ que en pirámides altos destas peñas/ Naturaleza eleva,/ y a las errantes nubes hace señas/ para que noche y día,/ ya que no hay otra,/ le hagan compañía./ Salgo a ver este cielo,/ alfombra azul de aquellos pies hermosos/.../ Aquí los pajarillos,/ amorosas canciones repitiendo,/ por juncos y tomillos,/ de Vos me acuerdan, y yo estoy diciendo:/ "Si esta gloria da el suelo/ ¿qué gloria será aquella que da el cielo?"/ Aquí estos arroyuelos/ jirones de cristal en campo verde,/ me quitan mis desvelos/ y causa son a que de Vos me acuerde./ ¡Tal es el gran contento/ que infunde al alma su sonoro acento!/ Aquí silvestres flores / el fugitivo viento aromatizan,/ y de varios colores/ aquesta vega humilde fertilizan./ Su belleza me asombra;/ calle el tapete y berberisca alfombra,/ pues con estos regalos,/ con aquestos contentos y alegrías,/ ¡bendito seas mil veces,/ inmenso Dios, que tanto bien me ofreces!" (21).

El tema de los ermitaños y penitentes es muy cultivado en toda la pintura europea; el recurso de enmarcar al personaje en una

cueva permite dar vía libre a la proclividad al tenebrismo que durante tanto tiempo se mantuvo en la pintura española, sobre todo en la religiosa. La raíz flamenca de este tipo de escenas, muy difundidas a través de estampas, explica que constituyeran un pretexto para representar el paisaje, animales, etc., sin tener en cuenta muchas veces la conformidad con las fuentes literarias, como ya vemos en las críticas citadas en el capítulo dedicado a los tratadistas. La procedencia de modelos flamencos y el carácter de montaje de este tipo de paisajes se evidencian en la obra del madrileño Juan de Solís, que en la serie hasta ahora conocida incluye un san Jerónimo lejanamente dependiente de modelos riberescos yuxtapuesto a un fresco y húmedo paisaje de raigambre nórdica mahierista. Julián Gállego analiza el papel simbólico de la cueva, motivo procedente del teatro medieval, en relación con los temas de santos penitentes o anacoretas; es expresión de un mundo subterráneo y conlleva un sentido de "noche oscura del alma" en la que irrumpe una luz de naturaleza mística (22).

Las composiciones paisajísticas de Sánchez Cotán sobre la fundación de la cartuja de Granada guardan cierta relación con las de Solís en cuanto a su dependencia de modelos flamencos conocidos a través de estampas, según se observa en las montañas escarpadas y en las edificaciones. Para los temas religiosos se suele elegir un tipo de wilderness agreste y rica-seguramente por los propios grabados flamencos-, como hacen los artistas sevillanos según vemos en ejemplos de Francisco Antolínez y en otros atribuidos a Valdés Leal, uno de los cuales (Lot y sus hijas) representa el interior de una cueva que se abre por un lado al exterior. Por otra parte, en uno de los dos atribuidos a José Antolínez (Museo del Prado), tampoco ajenos a la inspiración nórdica, eschea y paisaje son vistos a través de un marco que sigue casi los bordes del lienzo y que parece a su vez la entrada de una gran cueva; el conjunto tiene una notable apariencia escenográfica.

Mayno elige para su san Antón y su Magdalena penitente una expresión paisajística distinta, protagonizada por las rocas peladas, sobre todo la segunda, instalada en la entrada de una gruta bastante

estilizada, casi convertida en "signo" de la cueva del anacoreta.

La cueva no está siempre unida al tema religioso; veamos un soneto pastoril de Lupercio Leonardo de Argensola: "Esta cueva que veis toda vestida/de hiedra, que un vid cubre su puerta/ de levantados álamos cubierta,/con que la entrada al sol es defendida,/ sepultura fue un tiempo aborrecida/adonde estuvo mi esperanza muerta,/y agora es templo de mi gloria cierta/y firme amparo de mi dulce vida./Esté soberbia Paro con su mármol;/que mientras yo vea tal aquesta piedra/no estimaré la del Hidaspes tanto./Esto entallaba Dafnis en un árbol/y Amarilis de flores y de hiedra/una guirnalda le tejia entretanto" (23). El mismo poeta nos presenta un nuevo monte, esta vez el Montayo, en su habitual estilo más renacentista que barroco: "Excelso monte, cuya frente altiva/cubre de nubes tan escuro velo/que nos hace dudar si en ella el cielo/más que en los ejes frígidos estriba/.../Hoy usurpas la gloria al viejo padre/que sostuvo en sus hombros nuestra gente,/del fiero mauritano perseguida/..."(24),

Vicente Espinel no desdeña cantar a su tierra natal en términos de lugares incultos y rústicos: "Desiertos riscos, solitarias breñas,/peñascos duros, ásperos collados,/agrias montañas que medís el cielo,/agua que de la cumbre te despeñas /de los montes más rígidos y helados/que cubre nieve ni endurece el hielo,/senoso y verde suelo/ cuya profundidad y anchura apoca/ esta soberbia y levantada roca;/ancha vega profunda/cuyos más altos bultos/de aquí parecen a la vista ocultos;/..."(25).

Y para terminar he aquí cómo Jerónimo de Cuéllar, en Cada cual a su negocio, se hace eco del tan barroco concepto de la variedad como necesario complemento de la belleza: "Montaña inaccesible,/frondoso valle, fresco y apacible,/ que juntos valle y monte/ofrecen más vistoso el horizonte;/que sin variar pintura/nunca se vio perfecta la hermosura" (26).

### III. 2º grupo: el locus amoenus.

El segundo gran grupo de este primer modo abarca las di-

versas formulaciones del locus amoenus como escenario idóneo para el amor, el reposo, etc.; guarda relación con el jardín por estas funciones comunes, pero encontraremos frecuentes alabanzas a aquél por ser natural y no producto del artificio, alabanzas con las que se entremezclan a menudo reflexiones sobre las ventajas de la Naturaleza respecto del arte. El amor barroco a lo artificioso, a lo compuesto, contradice en otras ocasiones a esto; incluso se personifica a la Naturaleza como artista que ejerce su oficio con habilidad. Este parece ser el sentido de un pasaje del Persiles cervantino: "...salíó al raso de aquel sitio, y vio que era hecho y fabricado de la Naturaleza, como si la industria y el arte lo hubieran compuesto" (27). Góngora dedica en 1603 un soneto a una quinta del conde de Salinas que nos sirve para presentar algunos de los elementos que son acompañamiento habitual de estos lugares acogedores, también solitarios pero en un sentido muy distinto a los tratados en el apartado anterior: "De ríos soy el Duero acompañado/en estas apacibles soledades,/que despreciando muros de ciudades,/de álamos camino coronado./Este que siempre veis alegre prado/teatro fue de rústicas deidades;/plaza ahora a pesar de las edades/deste edificio, a Flora dedicado./Aquí se hurta al popular ruido/el sarmiento real, y sus cuidados/parte aquí con la verde Primavera./ El yugo desta puente he sacudido/por hurtarle a su ocio mi ribera./Perdonad, caminantes fatigados" (28).

Es Lope quien mejor caracteriza este tipo de escenarios naturales. En la selva sin amor -por otra parte primera ópera española, estrenada en el Alcázar de Madrid en 1629- se pone de manifiesto la estrecha relación con el tema amoroso concedida por antiguos tópicos literarios. El argumento se desarrolla en torno a un lugar así denominado, consagrado a Dafne y situado a orillas del Manzanares, y cuyas moradoras -ninfas- se sustraen al poder del amor, cosa que irrita sobremanera a Venus y Cupido. El vínculo entre el amor y la naturaleza amena y complaciente es también explícita en la firmeza en la desdicha: "Parece que en verdes plantas/el tierno amor se deleita./Flores, amantes y campos/son lienzos de primavera;/amor enseñan las vides/cuando a los olmos se enredan,/amor enseñan las aguas/cuando las flores refrescan,/amor enseñan las aves/cuando sus quejas lamentan,/las zar-

zas cuando se abrazan/y por los árboles trepan;/el aire, con dulces silbos,/entre las flores se queja,/qué es el que más se enamora/ por-que todo lo penetra" (29). El descanso es también un tema importante enlazado con el locus amoenus; en la selva confusa sugieren los personajes: "Retírese la gente/a la florida margen de esa fuente,/y pasemos la siesta/en el eterno abril desta floresta."/ "Aquí, que de esmeraldas/ofrecen estas sombras/colgaduras al monte,al valle alfombras,/ puedes sentarte, en tanto que amenaza/el sol con saña ardiente" (30). Son muchos los poemas lopescos que pueden incluirse en este grupo; citaré sólo algunos de los que a mi juicio dan la medida del tono superficial que domina en la producción del autor, sobre todo en lo concerniente a su visión de la Naturaleza. Así dice el dedicado a Baltasar Elisio de Medinilla: "Aquí a la margen de nevadas fuentes,/coronadas de hierbas y de flores,/moldura de cristal de sus corrientes;/o en estos montes, para hablar mejores,/o en la ribera, donde ya sentados/ escuchábamos dulces ruiseñores;/viendo la risa de los verdes prados,/ que dejaron las gotas del rocío,/para el oro de Febo preparados;/al son del agua del sagrado río,/adonde el viento con las verdes cañas/ compone flautas por lo más sombrío;/dando materia lirios, espadañas,/ bosque, agua, fuentes, árboles y flores,/aves, peñas, ganados y montañas..." , y así el soneto "violantesco" de Rasgos y borrajos de la pluma: "lazos de plata y de esmeraldas rizos,/con la hierba y el agua forma uncharco;/haciéndole moldura y verde marco/lirios morados, blancos y pajizos./Donde también los cielos castizos,/pardos y azules, con la pompa en arco/y palas de los pies, parecen barco/en una selva, habitación de erizos./ hace en el agua el céfiro inquieto/esponja de cristal la blanda espuma,/como que está diciendo algún secreto./En esta selva, en este charco, en suma...;/pero por Dios que se acabó el soneto./Perdona, Fabio, que probé la pluma" (31).

Más interés tienen los siguientes pasajes de La Arcadia, que vuelven al tema de la comparación y competencia de arte y naturaleza; aficionado como es Lope a hecer alusiones a las artes plásticas, no extraña la mención del lienzo y las "distancias": "...De un valle se levanta el monte Ménalo, poblado de pequeñas aldeas, que entre los

altos robles y nativas fuentes parece a los ojos de quien lo mira desde lejos un agradable lienzo de artificiosa pintura... Un espeso bosque de blancos álamos, floridos espinos e intrincadas zarzas, a quien mil amorosas vides enamoraban y con estrechas lazadas entretejían. En los prados que por algunas distancias se descubrían parece que la maestra naturaleza quiso que la tierra compitiese con la hermosura de las estrellas del cielo en la variedad de las flores...". "Iban subiendo al monte, en la mitad del cual se descubría una pequeña plaza cubierta de verde hierba, oloroso tomillo y retamas pálidas, y adornada a partes de palmitos silvestres, cuyos fértiles racimos, pendientes de ellos, hacían aquel sitio más agradable. Estaba cercada en torno de diversos árboles... En medio de este cuadro que de la maestra Naturaleza estaba hecho, no sin afrenta y confusión del arte..." (32)

En el apartado del locus amoenus ha de figurar por derecho propio un romance de Quevedo que consiste en la descripción del cuerpo de una mujer como si fuese un paisaje, en un estilo barrocamente erótico que no deja de ser algo burlesco. Transcribo algunos fragmentos de tan caprichoso poema, concebido en forma de metáfora continuada: "Vi dos montañas de plata/hechas de sutiles hebras/.../En medio, un profundo valle,/cuyas hermosas laderas/traen siempre nieve helada/donde enciende Amor sus piedras/.../Al pie de un monte, que hace/de alabastro negra esfera,/de dos deleites de amor/está la encantada cueva./Tiene agradable la entrada,/hermosa boca y pequeña/ por tener en sus orillas/dos collados que la cercan..." (33). De carácter más convencional es una descripción contenida en el Sueño del infierno: "Halléme en un lugar favorecido por la naturaleza por el sosiego amable, donde sin malicia la hermosura entretenía la vista (muda recreación y sin respuesta humana), platicaban las fuentes entre las guijas y los árboles por las hojas; tal vez cantaba el pájaro, no sé si en competencia suya o agradeciéndoles su armonía" (34).

La loa de La segunda esposa y triunfar muriendo, de Calderón, es de un estilo semejante al de Lope: "Hermosos prados, que el Taño/viene en corrientes veloces/saltando de risco en risco,/corriendo

de monte en monte/a daros de plata el censo/y el tributo en guarniciones/para que se alegre abril/y el mayo se desenoje" (35).

El vínculo con el tema amoroso adquiere gran intensidad en Las paredes oyen, de Ruiz de Alarcón,; la presencia de la persona amada modifica y condiciona los aspectos de la naturaleza: "Los campos de Alcalá, bella señora,/desdeñan los favores del verano,/y de la fértil Flora/no solicitan ya la diestra mano,/después que primaveras les reparte/la dichosa esperanza de mirarte./Los arroyos,que esperan ser espejos,/en quien de esos espejos celestiales/se miren los reflejos,/transforman sus corrientes en cristales,/y el agua, en cambio de besallos,grata/hace a tus blancos pies puente de plata" (36). El prado de Valencia, de Francisco Tárrega, es descrito como un lugar deleitoso cuyo clima escapa a la natural mudanza de las estaciones: "Un campo arenoso/junto a Turia el bullicioso,/que entre sus riberas cría/más oros que el rico Tajo,/donde en el arena enjuta/verás que nace una fruta/que a la del Tibre aventaja./Es un nuevo paraíso/portátil para las tardes,/es un cielo de cobardes/y es una escuela de aviso./Es un verano gentil,/es un sol de invierno extraño,/que si dura todo el año/todo el año será abril./Es un encuentro de azares,/es un centro de mil centros,/y es azar hecho de encuentros/y un placer de mil pesares./Cielo formado en un día/de estrellas que errando aciertan,/medio donde se conciertan/la tristeza y la alegría,/es un magua que 'sustenta/la menos ardiente brasa,/la que por la siesta abrasa/y por la tarde alimenta./Selva de plantas hermosas,/sin haber árbol en ella,/playa desierta aunque bella,/jardín de flores y rosas./Es al fin cifra del mundo,/que en ser Valencia del Cid,/su prado del de Madrid/es primero,aunque segundo" (37). La contemplación y el goce de la Naturaleza son el tema de un pasaje de Las mocedades del Cid, de Guillén de Castro: "¡Qué bien el campo y el monte/le parece a quien lo mira,/hurtando el gusto al cuidado,/y dando el alma a la vista!/En los llanos y en las cumbres/¡qué a concierto se dividen aquí los pimpollos verdes/y allí las pardas encinas!/.../Despeñándose el arroyo,/señala que,como estiman/sus aguas la tierra blanda,/huyen de las peñas vivas./Bien merecen estas



cosas/tan bellas y tan distintas/que se imite a quien las goza/y se alabe a quien las cría./!Bienaventurado aquél/que por sendas escondidas/en los campos se entretiene/y en los montes se retira!" (38).

En el género lírico son muchos los ejemplos que se pueden citar, como la Canción a la primavera de Bartolomé Leonardo de Argensola, que une el tema del amor a la de esa estación del año: "De los campos y mares se apodera/Céfiro, tu ministro, a su albedrío,/formando el tiempo, Amor, que más te agrada/.../el prado ríe (y su virtud fecunda/de cien mil partos fértiles abunda),/que blanqueaba rígido del hielo;/mas con el blando vuelo/del pacífico soplo abre los poros,/y prodigo descubre sus tesoros/.../Todo es amor y paz;las piedras aman/dando suspiros mudos, y las vides/en alegre silencio Amor las casa/con los soberbios árboles de Alcides./Las flores se entretejen y se llaman/y tu flecha las hiela y las abrasa..." (39). En otros poemas se plantea la existencia de un vínculo entre la belleza humana y la de la Naturaleza, como derivación de la hipérbole renacentista. Del mismo autor: "Filis, naturaleza/pide la ostentación y los olores/para sus nuevas flores/a la fértil verdad de tu belleza/y que en meses ajenos/prodigas abran sin temor los senos/.../Por ti con los jardines/más prósperos compiten estas peñas,/que entre gramas risueñas/te producen violetas y jazmines,/para que de los dones/que tu hermosura influye la coronen..." "No debe a mayo las flores,/Ebro, esta vez tu ribera,/sino a la luz que despiden/los ojos de Silvia y Celia./Sallieron de la ciudad/por vestir de honor las huertas/que tus márgenes adornan/y en tu corriente se espejan./.../Volviendo al campo los ojos/los convierten en floresta;/súbitas hacen las rosas/los claveles, las violetas..." (40)

Los efectos bienhechores del locus amoenus sobre el ánimo aparecen en el Acaecimiento amoroso de Juan de Jáuregui: "En la espesura de un alegre soto/que el Betis baña, y de su fértil curso/cobran verdor los sauces acopados,/donde el ocioso juvenil concurso,/la soledad siguiendo y lo remoto,/logra de amor los hurtos recatados;/aquí prestar alivio a mis cuidados/pensé yo triste un día..." (41). Paralelamente, la presencia o ausencia del amor y la belleza de los seres

humanos es capaz según hemos visto ya de animar o entristecer la Naturaleza entera, cuya participación en los afectos y circunstancias humanas es uno de los recursos más explotados por la literatura del siglo; sirva de ejemplo el siguiente soneto de Alonso Pérez: "Los rasos campos y los verdes prados/él color de la esperanza no tenían;/de Silvano y Selvagia no se vían/cual antes de sus ojos visitados./Estaban secos valles y collados,/que dellos las pisadas no sentían;/faltando el dulce canto, padescían/soledad los pastores y <sup>yau</sup> ganados./Veráse agora todo muy ufano;/alégrese, verá cuál antes era/el monte, valle, prado, cuesta y llano./La primavera viene y el verano;/qu'es la Selvagia alegre primevera/y el verano abundoso su Silvano" (42). La Canción de Eugenio Salazar de Alarcón consiste en una mera descripción, pero no falta en ella la emoción admirativa: "¡Varias y lindas flores,/suaves frescas rosas,/galanas hierbas que adornáis el suelo,/y de varios colores/libreas dais hermosas/a cuantos campos cubre el alto cielo!.../ Vos, ¡árboles!, que estáis/de frutos diferentes/y verde hoja agora tan cargados,/y dulce sombra dais/en las siestas ardientes/a aquestos ricos campos esmaltados/.../Y a ti, que en limpia arena/los guijos vas bañando/¡oh agua dulce y fresca y cristalina!/y sin alguna pena/pasas, ora encontrando/la blanda flor, ora la dura espina..." (43).

Dentro del gran tema del Locus amoenus hay otros que trataré por separado, pero antes de pasar a ellos quiero aludir brevemente a un aspecto ya comentado en el capítulo que se ocupaba de la teoría artística y que no podía estar ausente en una cultura y en una sociedad como eran las de la España del Barroco: el sentido religioso que a menudo subyace en los textos literarios que versan sobre la Naturaleza, a veces en combinación con el tema del arte: o bien éste es divino porque emula a Dios en su facultad creadora o bien el propio Dios es denominado artista o pintor por la analogía de su creación de la Naturaleza con la creación artística. Así lo expresa Lope en Barlám y Josafá: "Al arte pueden llamar la/divina, y a los pintores/que tratan de cosas sacras,/sagrados imitadores/del cielo, pues hierbas, plantas,/hombres y animales crían/cuanto aquí se retratan", y en La niñez de

san Isidro: "Hacedor de aquestos campos,/autor destas verdes selvas,/ pintor destas varias flores,/sol destas fértiles vegas..." (44). La visión de la Naturaleza como creación divina, herencia medieval enriquecida por el neoplatonismo, es muy frecuente en la literatura de la época. En La juventud de san Isidro el protagonista canta a la Naturaleza pidiéndole que le enseñe a alabar a Dios: "Arboles, plantas y flores/que eternamente alabáis/a vuestro criador, y estáis/agradeciendo favores/.../aguas puras, que corriendo/vais a los mayores ríos,/ enseñad los ojos míos/para que os vayan siguiendo/.../Alaben el Señor mío/los campos vertiendo flores,/frutas las plantas mayores,/peces el ameno río,/rojos trigos el estío,/verdes el nevado invierno..." (45).

En la literatura del siglo XVI hay un proceso de lo humano a lo divino, de Garcilaso a Herrera, Juan de la Cruz y Luis de León, un proceso de espiritualización; en el Barroco, época particularmente compleja y contradictoria, la actitud religiosa se combina con el entusiasmo por la retórica, el descriptivismo, los fuegos de artificio, que incluso superan a aquélla.

#### IV. La contraposición de campo y ciudad; la alabanza de la naturaleza y el retiro de la corte.

Otro aspecto, enlazado con uno de los fundamentales que veíamos en el recorrido histórico que constituye uno de los capítulos introductorios, es el tan cultivado en la literatura de la contraposición del campo libre y la ciudad, por una parte, y el jardín, por otra; la alabanza de la Naturaleza y de la vida aldeana y el retiro de la civilización. Ya Góngora en sus Soledades se hace eco de este ideal, en correspondencia con el tono bucólico de los poemas. Este es el espíritu que invade ambas obras y que podemos concretar en una cita de la primera: "¡Oh bienaventurado/albergue a cualquier hora/.../No moderno artificio/borró designios, bosquejó modelos,/al cóncavo ajustando de los cielos/el sublime edificio/.../No en ti la ambición mora/hidrópica de viento/.../Tus umbrales ignora/la adulación, sirena/de reales palacios.../No a la soberbia está aquí la mentira/dorándole los pies..." (46). Lope, en La hermosa Esther, pone en boca de unos personajes que

llevan nombres tan significativos como Selvagio y Silvana -ya utilizados por Alonso Pérez en el soneto citado- una contraposición entre el monte y el prado, por una parte, y el jardín y la ciudad, por otra: "Porque en el monte y el prado/se halla la hierba que ha dado/salud, y es más provechosa,/no el clavel, mosqueta y rosa/en el jardín cultivado/.../cuando al campo se desvían/a una aldea, a un monte, a un prado/los reyes, es que el cuidado/de la corte los cansó,/y el árbol les agradó/más con hojas que dorado;/el más compuesto jardín/de más cuadros y labores/.../al principio, al medio, al fin/del año una vista ofrece/que nunca mengua ni crece./El campo es de más beldad/porque por la variedad/más alabanzas merece...". A continuación añade una acertada explicación psicológica que concierne a todas las formulaciones de la Edad de Oro comentadas: "...como le agrada/el aldea al cortesano/.../que siempre decir oí/lo que falta es lo mejor" (47). Por ello "truecánse plumas y varas". También en Los Tellos de Meneses se elogia la belleza natural frente a la compuesta de los jardines: "...lo mismo que son/los prados en que nací,/con su natural belleza,/no los jardines del arte;/porque es en aquella parte/madrastra Naturaleza" (48).

La idea de la Naturaleza como refugio es patente en un parlamento de El castigo sin venganza: "...antes, la gente dejó,fatigado/de varios pensamientos,/y al dosel destes árboles, que atentos/a las dormidas ondas deste río,/mirando están sus copas,/después que los vistió de verdes ropas,/de mí mismo quisiera retirarme" (49). El apartamiento de las ciudades y de la sociedad, más soñado que real, es el tema de muchos poemas, como éste del mismo autor, que propone la vida en el seno de la Naturaleza como retorno a la verdad y huida del engaño y la traición que en la ética barroca están unidos al tráfigo de la vida comunitaria: "...Canta a las soledades/arquitectura viva de verdes edificios,/donde forman las hiedras frontispicios/y las opuestas sierras perspectiva,/y vivan los engaños las ciudades:/que no hay dorados techos/ni pavimentos hechos/de mármoles lustrosos/ como estos verdes árboles frondosos/y estos arroyos puros/que por estas pizarras van seguros,/aljofarando arena/más que la taza de oro y ámbar llena,/que no darán a Césares veneno:/que, riéndose el agua, luego avisa/de que a nadie se dio veneno en risa" (50). Antonio En-

riquez Gómez nos ofrece una visión reveladora en dos poemas, el primero de los cuales recoge el binomio soledad-libertad que tan importante era en el pensamiento de Leonardo da Vinci, así como el sentimiento de la inmarcesibilidad de la Naturaleza: "Humilde albergue mío/  
líquidos arroyuelos,/hijos de estas montañas despeñados,/bosque puro  
y sombrío,/claros y hermosos cielos,/eternos reyes destos bellos prados;  
árboles empinados,/plumajes de colores,/donde toman las flores/  
su alegre primavera,/apacible ribera,/claro espejo del día,/ya vuelvo  
a ver vuestra santa compañía./Soledades divinas,/alma del albedrío,  
alamedas,fresnedas y cañadas;/fuentes que estáis vecinas/con la región  
del frío,/refrescando las luces luminadas;/vegas nunca agostadas,/sotos  
nunca perdidos,/valles siempre floridos,/campañas siempre hermosas...". El segundo está significativamente dedicado "al conocimiento de sí mismo", y contiene numerosas alusiones a temas y actitudes típicamente barrocos como el del ascenso y la caída -presente ya en la literatura de fines de la Edad Media-, la melancolía por la caducidad de la vida y las obras humanas en contraposición con la constante renovación de la Naturaleza: "...Árbol vegetativo/que libre vas trepando/  
por la vaga región del elemento,/tú vives, yo no vivo,/pues que me va faltando/  
el húmedo vapor que te da aliento./Tierno, alegre y contento/  
subes al sol tus hojas;/mas tu laurel arrojas/a la región del fuego,  
para que vuelvan en ceniza luego./Lo mismo que mi vida:/planta subió  
para mayor caída/.../Monte, que a escala vista/el cielo de la luna/  
opines sé,de vanidad armado,/en esa misma lista/estuvo mi fortuna,  
cuando mi juventud me armó soldado./Gigante organizado,/inmóvil te eternizas,  
mas tus propias cenizas,/que hoy son de piedra dura,/te servirán de eterna sepultura,  
y tu corto distrito/mausoleo será de mi delito./.../Arroyo caudaloso,  
como nuevo tirano/del imperio soberbio de Neptuno/cometa presuroso/  
que al valle más ufano/los hijos quitas sin dejar ninguno,  
si bárbaro, importuno,/tu estoque cristalino/corta el clavel más fino,  
mira que mi albedrío/fue de mi alma infatigable río,  
y a lágrimas y penas/hoy contar se le pueden las arenas./.../  
Ciudad cuya grandeza/pinta la perspectiva/de firmes torres y muralla fuerte;  
soberbia fortaleza,/que con el tiempo viva/(si se libran las

peñas de la muerte),/de un ejemplo te advierte,/mi ciudad arruinada,/que el tiempo con su espada/ha de acabar tu foso,/tus torres y edificio suntuoso,/quedando como el mío,/lamiendo sequedades al estío./.../¿Quién soy...?" (51).

Un poema atribuido al conde de Villamediana alude directamente al mito de la Edad de Oro, cuya única depositaria es ya la Naturaleza: "Risa del monte, de las aves lira,/pompa del prado, espejo de la aurora,/alma de abril, espíritu de Flora,/por quien la rosa y el jazmín respira;/aunque tu curso en cuantos pasos gira/perlas vierte, esmeraldas atesora,/tu claro proceder más me enamora/que en cuanto en tí naturaleza admira./!Cuán sincero engaño tus entrañas puras/dejan que por luciente vidriera/se cuenten las guijuelas de tu estrado!/ !Cuán sin malicia cándida murmuras!/ !Oh sencillez de aquella edad primera!/ Perdióla el hombre y adquirióla el prado" (52). La confluencia de literatura y pintura es en este punto clara; no se trata sino de distintas manifestaciones de una misma mentalidad.

Cosme Gómez Tejada de los Reyes escribe también una obra poética "en alabanza del retiro de la corte" y de la vida pastoril, o más bien de la idealización que desde la propia corte y los jardines urbanos se complacían en imaginar personajes seguramente ociosos: "En el ameno prado/ a sombra de la encina o piedra yace,/a vista del ganado,/que entre tomillos o descansa o pace/,.../En el invierno frío/ rompe con mano al parecer ingrata/las perlas de rocío/sobre campos que el hielo hizo de plata,/cuando dan un tesoro/de verdes esmeraldas, granos de oro..." (53). En estos textos y muchos más se pone de manifiesto la idea de la Naturaleza como depositaria de virtudes primigenias a través del mito de la Edad de Oro y de los temas pastoriles, ligados indisolublemente a aquél. En la pintura, por el contrario, estos temas son poco cultivados, y más bien por sugerencias de fuera, como es el caso de Orrente, que sigue de cerca las líneas marcadas por los Bassano. El mundo pastoril que uno y otros presentan no tiene de todas formas nada que ver con la nostálgica proyección de ideales de unas clases privilegiadas, que culminarían en la artificiosa estética del Rococó en cuanto a distanciamiento y evasión de la realidad.

Será pues la pintura del siguiente siglo la que mejor se corresponda con estos tópicos literarios.

Junto con Orrente, y en un ámbito geográfico y estilístico muy distinto, es Iriarte el principal representante del género de paisaje con pastores, campesinos, caminantes, etc., muy cultivado en Sevilla y de derivación flamenca tanto por lo que respecta a los elementos heredados del manierismo y conocidos con retraso por medio de grabados como a posibles reminiscencias de lo que italianizantes como Both y Swanevelt hacían casi contemporáneamente.

#### V. La invocación a la naturaleza.

El siguiente tema literario de interés es la invocación a la naturaleza o a alguno de sus elementos por parte del poeta o de los personajes teatrales. En él se encierra el tópico de la participación de la Naturaleza en las emociones humanas, utilizado tanto positiva como negativamente según la dirección del estilo y la sensibilidad emocional -"prerromántica"- o clasicista. Dicha invocación teórica tiene su origen en Grecia con Homero, unida a un sentido religioso, al menos hasta Sófocles, en cuyo teatro las fuerzas naturales se humanizan y suponen un apoyo para la expresión poética, misión que ya no habrán de perder. En la Edad Media -y el paralelismo con las representaciones pictóricas es evidente- sólo se invocan los elementos naturales en tanto que criaturas de Dios, salvo en textos tardíos de tema amoroso. El acercamiento a la poesía bucólica llevado a cabo por el Renacimiento abre una nueva época; el escenario donde tienen lugar estas invocaciones está generalmente unido al locus amoenus por la necesidad de situar al personaje en un emplazamiento que le procure refugio del mundo, reencuentro consigo mismo y el deleite en el entorno que propicie la reflexión y la expresión del mundo interior. Así se evidencia en algunas obras dramáticas de Lope como Venus y Adonis, en la que se pone de relieve el modo de vida en el seno de la Naturaleza propio del segundo: "Selvas y bosques sombríos,/adonde la primavera/se baña en cristales fríos/.../Como en vuestras espesuras,/bosques de mi tierna edad,/paso las horas seguras,/más precio mi libertad/que

todas las hermosuras..." (54). El matiz más frecuente es la solicitud retórica del personaje a los elementos de la Naturaleza para que se compadezcan de sus desdichas y se hagan partícipes de sus sentimientos. Algunos pasajes podrían haber figurado en el primer apartado de este capítulo por referirse a lugares agrestes e inhóspitos, que inspiran temor al personaje perdido en ellos, como en El príncipe despedido: "¡Compañera soledad/de la desdicha en que vivo,/monte nevado y altivo,/tened de mi mal piedad!/Arboles de varios nombres/por donde mi mal me lleva,/oídmeme para que oí nueva/la que no mueve a los hombres.../¡Madre tierra, que en tus quiebras/de peñascos desiguales/acoges mil animales,/.../¿Por qué me has negado a mí/lo que a un animal le das?..."(55). Pero es más frecuente la caracterización como locus amoenus; en El remedio en la desdicha los protagonistas Abindarráez y Jarifa alternan los lamentos por la ausencia del otro, que preparan dramáticamente el inmediato encuentro: "Verdes y hermosas plantas,/.../laureles, que tuvistes/hermosura y dureza/.../enternézcamos de un hombre la tristeza,/que un imposible adora/.../Claro, apacible río,/que con el de mis lágrimas te aumentas,/oye mi desvarío,/pues que con él tus aguas acrecientas./Razón será que sientas/mis lágrimas y daños. (56). La ausencia de la persona amada tiene el poder de transformar la naturaleza, como leemos en Los amores de Añcanio e Ismenia: "¡Seco, asostado río;/monte espinoso que en el fértil mayo/pareces seco estío; flores cubiertas de mortal desmayo,/ya el cielo no os esmalta/después que Ismenia de vosotras falta!". "¡Campos tristes, más secos/que en soberbia ciudad poblada calle;/llenos de tristes ecos,/ya iguala en soledad el monte y valle/con la sierra más alta/después que Ismenia de vosotras falta!" (57); y en Del mal lo menos: "Hermosas plantas, árboles y flores/que los rayos del sol resplandecientes/nos traban con esmaltes diferentes/y a quien la noche encubre los colores./Dormidas aguas, que a los ruiseñores/enseñáis a cantar en las corrientes/de estas sonoras cristalinas fuentes,/que no os dirán hasta el aurora amores./Si sentís que la noche oscura y fría/os prive de la luz, cuya presencia/os causa tanta gloria y alegría,/también duérneme mi bien. Tened paciencia/que todo es noche hasta que venga el día;/mas no la puede



haber donde hay ausencia" (58). La Naturaleza como refugio es el tema de un pasaje de La infanta desesperada: "Espeso monte amigo;/árboles piadosos, soto oscuro/de mi dolor testigo;/excelsas peñas y peñascos duros,/en vosotros me encierro,/huyendo de la infamia y no del hierro./ A vosotros me entrego;/en vosotros me fío, socorredme,/y en laberinto ciego,/cual otro Minotauro, defendedme,/tal, que ningún Teseo/adorne con mi sangre su trofeo" (59).

La abundancia de textos de este carácter pone de manifiesto que se trata de un recurso literario favorito en la época, en parte por servir para dar salida a la vena lírica del autor y suponer un descanso en la acción dramática donde acumular los efectos poéticos sonoros y coloristas que el público sin duda esperaba. La Naturaleza hace las veces, podríamos decir, del coro griego en cuanto que sirve de pretexto para estas expansiones líricas y en su caso para acentuar la acción dramática, sin pretender una visión original ni profunda. Así, en La esclava de su hijo leemos: "Escuchadme, claras fuentes/y arroyos murmuradores,/pues que vuestros resplandores/han de correr transparentes./Selvas y bosques de amor,/oíd en verso amoroso/este labrador dichoso,/dichoso, mas labrador./Montes bellos, selvas frías,/apacibles alamedas/que en aquestas arboledas /fabricáis chozas sombrías:/celebrad esta ventura/con vuestras lenguas arpadas,/no estéis ya tan descuidadas,/ya hizo fin mi locura/.../Claro río, que por rejas/de vidrio el sol que las dora/muestras tus blancas arenas,/de tu cuerpo almas de aljófar,/presto llevarás el mío/por el cristal de tus ondas,/que voy a arrojarme a tí/desde la más alta roca..."(60); en Porfiando vence amor: "Selvas, que un tiempo fuisteis/aumento a mis tristezas;/en cuya soledad viví muriendo;/de mis historias tristes,/por estas asperezas,/tapices vuestros árboles haciendo./Tú, fuente, que corriendo/de aquellas nieves frías,/te apresurabas tanto/a competir mi llanto/parece que en las peñas te rompías:/.../!Oh selvas amorosas!:/creced el verde manto./!Oh fuentes!:/si a mi llanto/bajastes destas peñas presurosas,/agora con más prisa/tropezaréis con vuestra misma risa./ Aquí, desde que rubio/el cuello destes montes,/se cuelga el sol como

cadena de oro/y en dorado diluvio/baña los horizontes/de nuestro polo espléndido tesoro,/hasta que el dulce coro/de las aves sepulta/en silencio la noche/y su enlutadi coche/el color de las cosas dificulta,/me está diciendo amores/y me corona de diversas flores...". "El monte, el arroyo, el ave,/todo parece que sabe/que es el regocijo suyo./Está el prado tan lozano/con su capa de colores,/que parece que las flores/viene desde el pie a la mano..." (61); y en El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas: "Verdes campos de Madrid,/almas desta soledad,/mis suspiros animad/y mis lágrimas sentid" (62). En Los Guzmanes de Toral la invocación se combina con el tema del retiro de la corte y el elogio de una vida más en contacto con la Naturaleza: "Ya a mi tierra he llegado/y ya a mi casa antigua a mirar llegó/entre aquella espesura,/plaza en verano contra el sol segura./.../Altos soberbios montes,/contentos recibid a vuestro dueño,/que en vuestros horizontes/se halla alegre,sin buscar el sueño /de pretensiones vanas,/de la quietud y de la paz tiranas./En vuestras claras fuentes/hallo las aguas puras y suaves,/que en copas transparentes/me ofrece el cielo; y las cantoras aves/me hacen aquí salvas/dándome alegres lo que dan al alba./No me niega el verano/entre vosotros flores;/del almendro temprano/hasta el camueso, dan frutos y flores,/que entre estas verdes faldas/primero son capullos de esmeraldas./Estése allá en la corte/el que la guerra y la inquietud desea;/tégala por su norte,/qué yo más precio ver esta librea/que abril al campo ha dado,/que cuanto goza el rey, pues es prestado./Más precio ver el día/risueño amanecer por llamas de oro,/y huir a porfía/las estrellas en viendo su tesoro,/haciéndole sus rojos/rayos Argos al mar con tantos ojos,/que cuanto el mundo precia..." (63).

El recurso típicamente barroco de la acumulación de elementos y su recopilación final es empleado por Tirso en La fingida Arcadia, obra en la que a esta región, escenario tradicional de la vida bucólica, se atribuye un paisaje agreste: "Asperos montes de Arcadia/que estáis mirando soberbios/en mi llanto y vuestras aguas/mi desdicha y vuestro extremo./Freshos en cuyas cortezas,/papel de mis pensamientos escribió el alma verdades/contra inclemencias del tiempo./Robles, si

firres, villanos,/imitación de los pechos,/constantes en perseguirme,/ villanos en sus deseos./Murtas verdes y floridaa,/que hubiéradades dado ejemplo/a mis esperanzas locas/a no secarlas recelos./Jazmines.../ !Montes, fresnos, robles, murtas,/jazmines, mosquetas, trébol,/noche, aurora, día, tarde,/papeles, obras, deseos.../todos me habéis, por adoraros, muerto!". (64).

En la lírica son también abundantes los ejemplos; de Lope cito sólo una égloga que contrapone el amor dichoso de Antandra y el desgraciado de Ismenia a través de una doble valoración subjetiva del mundo exterior contemplado: "Alamos blancos que los altos brazos/con las hojas de plata y verde puro/estáis en el espejo componiendo/destas aguas, que envidian los abrazos/de tantas vides, que en amor seguro/por vuestras ramas vais entretejiendo;/hiedras, que vais subiendo/por esas altas rocas,/y abrazadas hacéis, para gozarlas/las ramas brazos y las hojas bocas;/no dejéis para siempre de abrazarlas,/ni deje de envidiarlas/el árbol que estuviere sin amores". "Alamos negros que a mi triste luto/representáis una esperanza muerta/del verde oscuro que tenéis vestida;/inútiles amantes, que sin fruto/la traición en las hojas encubierta/de tantas vides consumís la vida;/el que tuviere asida/alguna que inocente/del alma estéril suya se confía,/de su primer engaño se contente,/y déjela vivir como solía" (65).

Los ríos son a menudo sujeto de estas invocaciones, sobre todo como mensajeros amorosos como en este soneto al Guadalquivir de Francisco de Rioja: "Corre con albos pies al espacioso/Océano, veloz tarteso río,/así no ciña el abrazado estío/tu dilatado curso glorioso,/ y di a mi amor que crece tu espumoso seno/a las muchas lágrimas que envío,/o esparza la dudosa luz rocío/o muestre Cintia lustre generoso;/ que viendo en mustio son mi afán ardiente/de tí con crespas lengua resonado,/en verde prado o en sediente arena./Será que blandas luces al herviente/humor muestre ya en vano derramado,/mi acerba y clara y dulce luz serena" (66). Las quejas por el amor y la ausencia son como en el teatro el motivo más habitual, como en un soneto de Antonio Mira de Amescua: "Bosques oscuros, ¡ah!, por peregrinos/merecáis los cé-

lebres pinceles, /de Timantes, de Zeuxis y de Apeles,/tenidos en el mundo por divinos;/cuyos frondosos y elevados pinos,/verdes hermosas hayas y laureles,/cipreses imitáis los chapiteles,/y os miráis en arroyos cristalinos;/si de sombra servís a mi enemiga/cuando viene a las siestas con despojos/de las fieras que mate en la espesura,/decidme dónde está, porque la siga,/si acaso de las hojas hacéis ojos/para mirar despacio su hermosura" (67).

Estos temas literarios, basados como hemos visto en la participación de la Naturaleza en los afectos y acontecimientos humanos, pueden relacionarse con un modo paisajístico cultivado por pintores que reflejan en sus fondos el dramatismo del argumento. En este sentido no es desatinada la calificación de "prerromántico" que se ha aplicado a este tipo de obras, cuyo mayor representante en el XVII europeo es Salvator Rosa con su modélica oposición a la serenidad e indiferencia del paisaje clásico. Entre los españoles, los mejores ejemplos de los pocos que se pueden citar son los del ciclo de Dido y Eneas de Agüero, el cual por otra parte recurre para sus escenas mitológicas a paisajes más serenos dentro de la tradición de su maestro Mazo, aunque siempre con un punto de mayor inquietud que éste.

Por el contrario, los paisajes más classicistas del Barroco español, los Juanes de Mayno, parecen reflejar, prolongar y magnificar la serenidad interior que se supone a estos personajes.

En general el paisaje español se ha valido poco de los temas literarios, con lo cual nos ha privado de oportunidades para plantear este tema en mayor profundidad.

## VI. La antropomorfización de los elementos naturales.

Un aspecto significativo, sugerido principalmente por la producción de Góngora, es la antropomorfización a que se somete muchas veces a los elementos de la Naturaleza. Este tratamiento responde al proceso de humanización propio de la época a que ya he aludido en otros lugares comentando cómo la cultura del Barroco está esencialmente centrada en el hombre y es a través de este prisma como ve el mundo exterior. En el caso de Góngora, desde luego, esta actitud es herencia directa de la sensibilidad manierista. Impregna toda su obra un sentido

fantástico y a veces "monstruoso" en la acepción que en la época se daba a la palabra, revelada en el comentario del personaje lopesco sobre la Hermosa Esther: "Tanta belleza/monstruo será de la Naturaleza". Cito solamente algunos pasajes; del Polifemo: "...Allí una alta roca mordaza es a una gruta de su boca/.../De este, pues, formidable de la tierra/bosteze..." (vid. nota 7); de la Soledad segunda: "...cuando los suyos enfrenó de un pino/el pie villano que groseramente/los cristales pisaba de una fuente" (68); del soneto al puerto de Guadarrama, refiriéndose a la montaña inaccesible: "O nubes humedezcan tu alta frente/o nieblas cifan tu cabello cano" (69).

La misma idea encontramos en un barroquísimo pasaje de La honra por la mujer, de Lope: "Al rayo del sol de abril/su nieve peinan los montes,/por dar a sus viejas canas/nuevos cabellos de flores./Dilatados arroyuelos/cadenas de hierro rompen,/dando plata la esmeralda/de las márgenes que corren./A las plantas de los sauces/su luz quitan las prisiones,/y suenan grillos nevados/para que perlas se tornen" (70). Quevedo invoca al monte que denomina "yelmo": "llevas a las estrellas frente osada;/de ceño y carámbanos armada" (vid. nota 20). Francisco de Rioja suplica al Guadalquivir: "Corre con albos pies al espacioso/Océano.../.../que viendo en mustio son mi afán ardiente/ de tí con crespas lengua pregonado..." (vid. nota 66).

En un romance de Polo de Medina hallamos un fragmento no carente de cierto eco gongorino: "De las espaldas de un monte/era corcova un peñasco,/y cuando no sea corcova/es taba de su espinazo" (71). Ya hemos visto el soneto al Moncayo de Lupericio Leonardo de Argensola: "Excelso monte, cuya frente altiva/cubre de nubes tan oscuro velo ..." (vid. nota 25). Una égloga de Soto de Rojas remite al tema del locus amoenus como escenario para el reposo: "Ya en sus troncos nativos/temerosa la sombra se recoge,/y deja la floresta/por bien pasar la fatigada siesta;3ya el céfiro ligero,que despliega/sus alas al nacer del sol dorado,/con arrullos lascivos/al verdor de las hojas las entrega/y al blanco lirio en el sediento prado/sobre los hombros de la flor vecina/el cuello, enfermo de calor,/inclina..." (72). La siguiente canción de Luis Carrillo enlaza con el tema de la mudanza de

las estaciones : "Huyen las nieves, viste hierba el prado,/enriza su copete el olmo bello,/humilla el verde cuello/el río, de sus aguas olvidado,/para sufrir la puente,/por más que lo murmure la corriente./Muda vistas la tierra; triste y cano/mostró en blancura el rostro igual al cielo;/desecha ufana el hielo,/y viste el verde manto del verano;/muéstranos su alegría/en suaves horas el hermoso día..." (73). Otra de Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, recoge una vez más el tópico de la influencia de la persona amada en el aspecto de la Naturaleza: "Si alegres y risueñas/corren las claras fuentes/entre perlas lucientes,/a reír las enseñan;/y si corren aprisa/imitan más la gracia de tu risa/.../Pensaban, engañados,/que las selvas reían/los mismos que creían/la risa de los prados./Todos, Silvia, mintieron;/que, sin verte reír, jamás rieron..." (74).

#### VII. Las estaciones: las transformaciones de la Naturaleza, imagen de la mudanza en la vida humana.

La atención que los autores españoles del XVII conceden a estos aspectos se inserta en el cuadro general de la preocupación, aun diría de la obsesión por el paso del tiempo y por la caducidad y fugacidad de las cosas y de la propia vida humana; se abre paso una concepción fenomenológica del mundo. La alusión a las transformaciones de la Naturaleza en las consideraciones sobre la mudanza propia de la condición humana se convierte en tema recurrente entre los escritores, aunque no faltan tampoco las obras o fragmentos dedicados a describir simplemente el paso de una estación del año a otra sin ningún trasfondo filosófico o moral; así es el Santiago el Verde, de Lope: "El duro invierno encauce/el tiempo para los montes;/remata los horizontes/nieveque al sol escurece./Visten de cristal los prados;/los arroyos se encadenan,/y ni murmuran ni suenan,/nuevos de mirarse helados;/y también los miran, mudos,/los pájaros, mal despiertos/en sus nidos descubiertos/en los álamos desnudos./Mas sale el mayo galán/con su corona de flores,/renovando los colores/que vida a los campos dan./Ríense los arroyuelos,/las aves cantan de ver/vestido el ramo que ayer/lo estaba de escarcha y hielos" (75).

Hay muchas referencias a la primavera, como en otra comedia lopesca, Por la puente, Juana: "Había llegado el mes/que prados y campos borda:/aquéllos visten de nieve,/éstos de flores y rosas;/ bajaban los arroyuelos/a guarecer con las olas/de pasamanos de plata/ las márgenes arenosas" (76), o en un poema que Esteban Manuel de Villegas dedica a sus amigos: "Ya de los altos montes/las encumbradas nieves/a valles hondos bajan/desesperadamente;/ya llegan a ser ríos/las que antes eran fuentes,/corridas de ver mares/los arroyuelos breves;/ ~~ya~~ las campañas secas/empiezan a ser verdes,/y porque no beodas/aguadas enloquecen;/ya del Liceo monte/se escuchan los rabeles/.../vivamos dulcemente,/que todo son señales/de que el verano viene..." (77). La primavera aparece con frecuencia unida al tema amoroso, como en una canción de Luis Carrillo: "Desátase risueño y ya murmura/de su cárcel helada el arroyuelo,/temeroso del hielo,/hasta parar al mar no se asegura,/y con brazos de plata/los prados de esmeralda ciñe y ata./Los árboles gallardos,/que mostraban/canas de nieve las humildes frentes,/ya en todo diferentes/las verdes copas en el cielo clavan/tan altas que en su esfera/adornan a la aurora su carrera./Los campos, de mil flores recamados,/no envidian las estrellas a los cielos,/y ellos, vistiendo celos,/mirándolos cual ellos sublimados,/a sus claras estrellas/para abrasallos piden las centellas,/El vagoroso viento enamorado/(que aun no es exento del amor el viento)/dice ser pensamiento/con dulce aliento al monte y verde prado;/y como amor profesa/su hierba abraza y a sus flores besa "(77), y en el soneto a unos álbamos blancos de Francisco de Rioja: "Ya del sañudo Bóreas el nevoso/soplo cesó, y el triste invierno helado/dando paso al divino ardor templado,/huyó al perfumado centro tenebroso;/y vuelve el verde honor al espacioso/seno vuestro, del hielo despojado,/sacros pobos, que ornáis el intrincado/curso del claro Guadamar ondoso!/Felices vos, que ufanos al suave/rayo de Febo coronáis la frente,/libres de yerto humor que os oprimía!/Mas, ¡triste yo, que de importuno y grave/hielo siento oprimir la frente mía,/lejos de ver mi altiva luz ardiente!" (79).

El verano es tónica y frecuentemente asociado a la pasión amorosa abrasadora y pertinaz, cuya resolución y acabamiento

se espera en ocasiones de la misma esencia mudable de las cosas, aprendida precisamente en la contemplación de la Naturaleza. El mismo tema aparece con frecuencia tomando como pretexto al invierno; veamos otro soneto de Francisco de Rioja dedicado a una selva: "¡Ay, amarilla selva, que desnuda/yaces, y en cano y yerto humor cubierta!/ ¡Cómo tu horrida faz en mí despierta/nuevo mal a mi incendio y llama cruda!/ Siéntome, ¡ay, triste!, arder cuando se muda/ tu frente, y se descubre blanca y yerta;/y cuando mi alma tierra más desierta/se ve de lua, mi llama es más aguda./Pero, ¡qué mucho, oh, selva, si la ardiente/hacha con que te alienta el claro día/declina tanto al Austro pluvioso!/Yo estoy tan cercano al refulgente/rayo, que de sus luces siempre envía/ mi dulce ardor, Aglaya, y glorioso" (80). Y otro análogo de Agustín de Tejada: "Despoja el cierzo al erizado suelo/del verde y hermosísimo atavío;/detiene el curso el presuroso río,/porque a sus sueltas aguas prende el hielo./El cielo, vuelto el nubes, muestra el vuelo,/el viento sopla proceloso y frío,/el mar, bramando con hinchado brío,/corrientes montes de agua sube al cielo./Asoma la florida primavera,/y el campo, antes desnudo, adorna y viste,/ suelta las aguas, da templanza al viento./Aclara el cielo, aplaca la mar fiera;/que al fin tiene mudanza el tiempo triste,/y espero la tendrá mi gran tormento" (81). También <sup>de invierno y primavera</sup> la alternancia toma como pretexto otro soneto de Rioja que gira en torno al mismo asunto: "Cuando te miro, ¡oh fresno!, así al helado/ soplo del aquilón calvo la frente,/y altivo y blando soplo de occidente,/de pimpíneo verdor la cima ornado,/alegre vuelvo a mi infeliz estado,/y esfuerzo así mi corazón doliente:/ "Espera no importunes al luciente/cielo con voces y con llanto airado./Tiempo será que tan crecida pena/acabe, y tú goces, si oprimido/yaces ahora en tan profundo hielo/y si el volver del incansable cielo/da a un mudo tronco el verde honor perdido,/¿cómo a ti no tu pura luz serena?" (82).

El tema de la mudanza aparece ya plenamente en una alocución poética incluida en otra obra dramática de Lope, Los Prados de León: "Alamos blancos, que de verdes nuezas/y de silvestres vides abrazados,/crecéis alegres y vivís casados,/tomad agora ejemplo en mis tristezas./Si pensáis que vestidas las cortezas/de tantos lazos, estaréis guardados/de veros para siempre despojados,/así fueron mis



frágiles firmezas./Temed del duro invierno los enojos,/donde las hojas pálidas y rojas/a los vientos darán vuestros despojos./Que el tiempo, que euitó con mil congojas/las verdes esperanzas a mis ojos,/mudará de color a vuestras hojas" (83), así como en un soneto del mismo autor que alude a la inconstancia de los afectos: "Estos son los sauces y ésta es la fuente,/los montes éstos y ésta la ribera/donde vi de mi sol la vez primera/los bellos ojos, la serena frente./Estes el río humilde y la corriente/y ésta la cuarta y verde primavera/que esmalta el campo alegre y reverbera/en el dorado Toro el sol ardiente./Arboles, ya mudó su fe constante./Mas, ¡oh gran desvarío!, que este llano/entonces monte le dejé sin duda./Luego no será justo que me espante/que mude parecer el pecho humano/pasando el tiempo que los montes muda" (84). De lo mismo trata con peculiar amargura un poema de Pedro Espinosa: "Selvas, donde en tapetes de esmeralda/duerme el verano alegre;/plantas, cuyas cortezas/ilustré con el nombre de Crisalda;/calvos peñascos, voladoras aves,/templadoras arroyos, es cuyas verdes márgenes/os convidé a mis glorias,/agora os llamo a que miréis mis lágrimas,/vueltas en cautiverio mis victorias/y en fuego mi esperanza./¿Cuándo oísteis de tal mudanza?/Pájaros, fuentes, peñas, plantas, selvas,/pues ayer escuchándome,/vosotras, selvas, me ofrecísteis auras;/vosotras, verdes árboles, silencio;/y por oírme os acercasteis, peñas;/vosotras, claras fuentes, os parasteis ..." (85).

La melancolía por el paso inexorable del tiempo y la amenaza de la vejez inspiró a Luis Carrillo la comparación de sí mismo con un olmo derribado: "Enojo un tiempo fue tu cuello alzado/a la patria del Euro proceloso:/era tu verde tronco y cuello hojoso/dosel al ancho Betis, sombra al prado./Y, ¿qué la edad no humilla?/Derribado/gimes del tiempo agravios, ya lloroso;/tu ausencia llora el río caudaloso./tu falta siente y llora el verde prado./Envidia al alto cielo fue tu altura,/cual tú me abraza el suelo derribado;/imagen tuya al fin, ¡oh tronco hermoso!/Tu mal llora del Betis la agua pura,/y quien lllore mi mal nunca se ha hallado;/que en esto basta sólo el ser dichoso" (86).

Algunos personajes felizmente enamorados cantan, por el contrario, a la constancia de la persona amada; de ello nos intenta convencer Gaspar Aguilar en El mercader amante: "Cielos, de estrellas sembrados/y poblados de alegría,/como la ventura mía/movidos y trastornados;/inconstantes elementos,/ya mansos, ya embravecidos,/que todos sois parecidos/en todo a mis pensamientos;/claras, apacibles fuentes,/frescos, cristalinos ríos,/que os crecen los ojos míos/mil veces con sus corrientes;/árboles que dais tributos/a los toscos labradores,/ya con hojas, ya con flores,/ya con sombras, ya con frutos;/montes que habéis hecho guerra/una vez al firmamento;/aves que vais por el viento/fieras que pisáis la tierra;/frescos jardines y huertas,/do amor se está recreando;/casas que me estáis mirando/por las ventanas y puertas; calles que puedo pisaros,/a pesar de mi tormento;/piedras que ya de contento/he de venir a tiraros;/sed desta verdad expresa/testigos de aquí adelante,/que hay una mujer constante/y un hombre que lo confiesa" (87).

#### VIII. Los ríos.

Muchos de los ejemplos citados en los apartados anteriores contenían una alusión a un río o arroyo, bien como parte integrante del locus amoenus, bien en invocaciones y súplicas. Pero el río es por sí mismo materia de muchos padajes literarios y reviste muy diferentes caracteres, desde el que lo une a una ciudad de cuya imagen forma parte y cuyas glorias y bellezas se cantan hasta el que lo explota como pretexto idóneo para el ejercicio de lo satírico y burlesco. En esta vena están concebidas algunas de las composiciones de Góngora y de Quevedo, sea la "víctima" un río indeterminado o uno concreto, como muy a menudo el Manzanares. A éste van destinados tres venablos gongorinos en forma de romance y dos sonetos. Del primero transcribo sólo unos fragmentos por su gran extensión: "Manzanares, Manzanares,/vos, que en todo el acuatismo/Duque sois de los arroyos/y Vizconde de los ríos,/soberbio corréis; mi pluma,/miércoles sea corvillo/del polvo canicular/en que os veréis convertido./Bien es verdad que os harán/

Marqués de Poza en estío/los que, entrando a veros sucios/saldrán de veros no limpios./.../Enano sois de una puente/que pudierais ser marido/si al besalla en los tres ojos/le llegarais al tobillo ...". El segundo es muy conocido pero merece la pena recordarlo completo por ser obra maestra de sintético y punzante ingenio: "Duélete de esa puente, Manzanares;/mira que dice por ahí la gente/que no eres río para media puente,/y que ella es puente para muchos mares./Hoy, arrogante, te ha brotado a pares/húmedas crestas tu soberbia frente,/y ayer me dijo humilde tu corriente/que eran en marzo las caniculares./Por el alma de aquel que ha pretendido/por cuatro onzas de agua de chicoria/purgar la villa y darte lo purgado,/me dí cómo has menguado y has crecido,/¿cómo ayer te vi en pena y hoy en gloria?/ -Bebíome un asno ayer, y hoy me ha meado." . El tercero entraría también en el apartado de la antropoformización: "Señora doña puente segoviana,/cuyos ojos están llorando arena,/si es por el río, muy enhorabuena,/aunque estáis para viuda muy galana./De estangurria murió. No hay castellana/lavandera que no lllore de pena/y fulano sotillo se condena/de olmos negros a loba luterana./Bien es verdad que dicen los doctores/que no es muerto, sino que de el estío/le causas parasismos los calores;/que a los primeros de el diciembre frío,/de sus mulas harán estos señores/que los orines den salud al río" (88).

Tampoco el gran Tajo escapa al humor satírico del poeta, que se vale para ello de sus humildes orígenes: "...en España más sonado/que nariz con romadizo/.../por las musas pregñado/más que jumento perdido/.../Vos, que en las sierras de Cuenca/(mirad qué humildes principios)/nacéis de una fuentecilla/adónde se orina un risco;/vos, que por pena cada año/de vuestros graves delitos/os menean las espaldas/más de ducientos mil pinos..." (89).

En otros dos sonetos entroniza Góngora al Esgueva con gracejo como el río más sucio de España: "...Es sucio Esgueva para compañero/culpa de la mujer de algún privado)/y perezoso para dalle el lado,/y así ha corrido siempre muy trasero/.../mas ¿qué mucho si pasa su corriente/por más estrechos ojos cada día?" "...Que le confesaré con cualquier arte/que, como el más notable de los ríos,/tiene llenos los márgenes de ojos" (90).

Largo y de sabrosa lectura es el romance de Quevedo que "describe el río Manzanares cuando concurren en verano a bañarse en él", o más bien la variopinta y pregoyesca multitud que acude a solazarse en sus escasas aguas: "...Más agua trae en un jarro/cualquier cuartillo de vino/de la taberna, que lleva/con todo su argamandijo/.../En verano es un guiñapo/hecho pedazos y añicos/y con remiendos de arena/arroyuelo capuchino/.../Al revés de los gotosos,/ya no se mueve, estantío,/pues de no gota es el mal/de que le vemos tullido." El mismo tono commiserativo tiene un soneto de Lope que "describe el río de Madrid en julio": "Miseró Manzanares, no te basta/todo el año sufrir tanta fregona;/tanto lacayo y paje de valona,/tanta ropa servil, tanta canasta?/Ahora en julio tus riberas gasta/tanto prestado coche, tanta dona,/lo que peca abril, julio jabona,/cáfila más altiva y menos casta./Escupe rayos del león la ira/feroz, aunque de Alcides fue despojo;/la ardiente arena por humor suspira;/mas, como el río es viejo y sin antojo,/a su primera fuente se retira,/de ver tantas pescadas en remojo" (92).

Y análogo espíritu sarcástico se advierte en El Diablo Cojuelo de Vélez de Guevara: "...que se llama río porque se rie de los que van a bañarse en él, no teniendo agua; que solamente tiene regada la arena, y pasa el verano de noche, como río navarresco, siendo en más merendado y cenado de cuantos ríos hay en el mundo. -El más caudal del es... pues lleva más hombres, mujeres y coches que pescados los dos mares. -... O vende puente, o compra río" (93).

Pero no todo es guasa en el tema que nos ocupa; son muchos los textos inspirados por la belleza de los ríos y la pureza cristalina que aún caracterizaba sus aguas. Uno de los más alabados ya desde la época islámica es el Guadalquivir. En el Renacimiento se atendía principalmente a las riberas y a los puentes; en el XVII la protagonista es la propia corriente, elemento móvil y mudable que encaja muy bien en la cosmovisión barroca. Un soneto de Francisco de Rioja nos remite al tema de la mudanza que es rasgo común de la Naturaleza y de los sentimientos humanos: "Otro tiempo profundo y dilatado/te ví correr, ¡oh sacro hesperio río!/y ya te ciñe el abrasado es-

tío/y tu luciente mármol seca airado./Triste pensaba yo nunca sobrado/  
sentir tal vez el ardimiento mío,/o helase el Tánaís el invierno frío/  
o regalase el sol su curso helado;/pero si tú, gran lustre de occiden-  
te,/Betis, siendo deidad del inhumano/tiempo, la ves y sientes la crue-  
za,/no desespero de mi ardor insano;/vuelta veré en ceniza la grande-  
za/mientras Febo rayare en oriente" (94).

En Más pesa el rey que la sangre, y blasón de los Guzmanes, de Vélez de Guevara, se incluye en un elogio a Sevilla: "...A  
quien el Guadalquivir,/profundo foso de plata,/viene estrecho para ese  
pejo,/y se lo deja a Triana;/en cuyo cristal de mundos/muchas selvas  
se trasladan,/desde su Torre del Oro/hasta su puente de tablas" (95).  
Lope describe el Tajo en términos de locus amoenus: "Dormidas sobre  
cándidas arenas, entre dos alamedas que cubrían/las ramas aves y los  
pies verbenas,/del Tajo a paso lento discurrían/las crespas ondas a  
un ameno prado,/cuyas márgenes lirios guarnecían./De la sierra de Cuen-  
ca despeñado /a la imperial ciudad, honor de España,/bajaba, en pura  
linga desatado/.../Por maravillas pálidas que argenta/declina a un  
valle, en cuya verde frente/un monte de esmeraldas alimenta" (96).

El Turia aparece en la novela La vuelta del ruiseñor,  
de Castillo Solórzano, que vuelve a centrar su atención en las riberas  
siguiendo la tradición renacentista: "Pastores que al claro Turia/  
encomios en versos dais,/advertid que en sus riberas/se roba la liber-  
tad./Alentados bandoleros/entre tus jardines hay/donde sin piedad des-  
pojan/el donaire y la beldad" (97).

## IX. Conclusiones.

En estas páginas he intentado ofrecer un panorama apro-  
ximado de la visión del tema de la Naturaleza dentro del primero de  
los modos previamente establecidos y tomando como base una selección  
de los innumerables textos literarios de la época que contienen alu-  
siones a él, así como algunos paralelismos con la producción pictóri-  
ca del género que a pesar de su vaguedad responden innegablemente a  
unas sugerencias comunes. Es de destacar el hecho de que tanto en lite-  
ratura como en pintura el tema del paisaje está en función de lo huma-

no, como corresponde a la tendencia general de la cultura barroca. Su misión fundamental es la un simple atrezzo y su sentido casi exclusivamente decorativo; por ello y para ello domina habitualmente un notable convencionalismo.

Es clara la conexión con otros temas típicamente barrocos, como ya he comentado al referirme a la pervivencia del mito de la Edad de Oro en el ideal del retorno a la Naturaleza, ideal cortesano de herencia humanista convertido en tópico literario, en figura retórica. De la misma manera, nuestro tema se impregna de la melancólica y angustiada presencia del tiempo, tan importante en la visión barroca del mundo, que lleva a veces a los escritores a reflexionar sobre sí mismos y sobre la condición humana en términos de analogía con la Naturaleza, lo cual reviste un carácter singular, aun teniendo en cuenta su tono retórico, por la escasez de datos que testimonien un acercamiento del hombre a la Naturaleza en la época de la historia de España que nos ocupa.

=====

## NOTAS

- (1) Vitruvio, Diez Libros de la Arquitectura, V, VIII, 124.
- (2) Alberti, Los Diez Libros de Architectura, ed. Valencia 1977, 277.
- (3) En Białostoki, Estilo e iconografía, 20.
- (4) Ibid., 21-3.
- (5) Gombrich, Norm and Form, 116.
- (6) Białostoki, op. cit., 20.
- (7) Góngora, Obras Completas, ed. Aguilar, 620.
- (8) Ibid., 635/8.
- (9) Ibid., 339.
- (10) Poetas líricos de los Siglos XVI y XVII, B.A.E., 32, 104.
- (11) Gállego, Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, 285.
- (12) Orozco, Función compositiva del color en Velázquez, 186.
- (13) Cervantes, O.C., ed. Aguilar, 616.
- (14) Ibid., 1542.
- (15) Góngora, op. cit., 518.
- (16) Lope de Vega, Obras Escogidas, ed. Aguilar, II, 573.
- (17) Ibid., 211.
- (18) Quevedo, O.C., ed. Aguilar, II, 393.
- (19) Ibid., 501-2.
- (20) Calderón, O.C., ed. Aguilar, I, 925.
- (21) Tirso de Molina, O.C., ed. Aguilar, II, 454-5.
- (22) Gállego, op. cit., 290-1.
- (23) B.A. E., 32, 264.
- (24) Ibid., 286.
- (25) Poetas líricos de los Siglos XVI y XVII, B.A.E., 42, 517.
- (26) Dramáticos posteriores a Lope, B.A.E., 47, 608.
- (27) Cervantes, op. cit., 1542.
- (28) Góngora, op. cit., 468.
- (29) Lope de Vega, Obras dramáticas, ed. Real Academia Española, IX, 344.
- (30) Ibid., V, 636.

- (31) Id., ed. Aguilar, II, 146/215.
- (32) Ibid., 1057/1087.
- (33) Quevedo, op. cit., 351-2.
- (34) Ibid., I, 157.
- (35) Calderón, op. cit., III, 425.
- (36) Ruiz de Alarcón, Obras dramáticas, B.A.E., 20, 46.
- (37) Dramáticos contemporáneos a Lope, 43, 35.
- (38) Ibid., 248.
- (39) Leonardo de Argensola, Bartolomé, Rimas, ed. Clásicos Castellanos, 11-12.
- (40) Ibid., 17/35-6.
- (41) B.A.E., 42, 119.
- (42) Ibid., 504.
- (43) Ibid., 521-2.
- (44) Lope de Vega, ed. Aguilar, III, 142/315.
- (45) Ibid., 344.
- (46) Góngora, op. cit., 636-7.
- (47) Lope de Vega, ed. Aguilar, III, 114-5.
- (48) Ibid., I, 410.
- (49) Ibid., 929.
- (50) Ibid., II, 188.
- (51) B.A.E., 42, 366/370-1.
- (52) Ibid., 157.
- (53) Ibid., 535-6.
- (54) Id., ed. Aguilar, III, 555.
- (55) Ibid., 816.
- (56) Ibid., 1179.
- (57) Ibid., I, 24.
- (58) Id., ed. Real Academia, IV, 468.
- (59) Id., ed. Aguilar, I, 237.
- (60) Ibid., II, 165/170.
- (61) Id., ed. Real Academia, XIII, 273.
- (62) Id., ed. Aguilar, I, 609.
- (63) Id., ed. Real Academia, XI, 7.



- (64) Tirso de Molina, op. cit., II, 1412.
- (65) Lope de Vega, ed. Aguilar, II, 60.
- (66) B.A.E., 32, 375.
- (67) Ibid., 42, 422.
- (68) Góngora, op. cit., 671.
- (69) Ibid., 475.
- (70) Lope de Vega, ed. Real Academia, VI, 389.
- (71) B.A.E., 42, 198.
- (72) Ibid., 524.
- (73) Ibid., 530.
- (74) Ibid., 531.
- (75) Lope de Vega, ed. Real Academia, XIII, 554.
- (76) Ibid., 273.
- (77) B.A.E., 42, 556.
- (78) Ibid., 530.
- (79) Ibid., 32, 375.
- (80) Ibid., 376.
- (81) Ibid., 8.
- (82) Ibid., 376.
- (83) Lope de Vega, ed. Aguilar, I, 393.
- (84) Ibid., II, 50.
- (85) B.A.E., 42, 27.
- (86) Ibid., 530.
- (87) Dramáticos contemporáneos a Lope, B.A.E., 43, 132.
- (88) Góngora, op. cit., 220-2/460/486.
- (89) Ibid., 122.
- (90) Ibid., 471-2.
- (91) Quevedo, op. cit., II, 333-5.
- (92) Lope de Vega, ed. Aguilar, II, 222.
- (93) Vélez de Guevara, El Diablo Cojuelo, 180-1.
- (94) B.A.E., 32, 375-6.
- (95) Dramáticos contemporáneos a Lope, B.A.E., 45, 95.
- (96) Lope de Vega, ed. Aguilar, II, 202.
- (97) Castillo Solórzano, Fiestas del jardín, ed. Hildesheim-Nueva York 1973, 159/174.

PARTE II

=====

Capítulo II

=====

Los modos del paisaje en la literatura y en  
la pintura españolas del siglo XVII. El segundo  
modo: Ruinas y arquitecturas

## I. las ruinas

La presentación literaria o pictórica de ruinas puede ser definida como un arte para tiempos de crisis. En esta primera parte del capítulo haré repetidas alusiones a diversas oposiciones dialécticas, justificándome con la vecindad de los términos crisis y dialéctica, ya que es en las crisis de la historia donde se manifiestan más agudamente las contradicciones históricas. La conciencia de crisis, de decadencia, es general en España desde los mismos comienzos del siglo, cuando el progresivo desmoronamiento del Imperio se empieza a hacer evidente. La obsesión por el tema de la fugacidad, de la mudanza, de la labor destructora del tiempo responde en mayor medida aún a esta conciencia de crisis que a la consagración de unos tópicos retóricos. En la vanitas se vierten el sentimiento de vacío y el horror al vacío del hombre barroco; en las ruinas se mezclan la nostalgia de un pasado glorioso e irrecuperable y una secreta complacencia en la ratificación de los efectos del paso del tiempo sobre las maquinarias levantadas por la ambición humana. En todos los capítulos anteriores he insistido lo bastante en la naturaleza conflictiva y contradictoria de la mentalidad barroca como para que el tema que ahora nos ocupa encaje en tal cuadro con comodidad. De cualquier forma, no hay que perder nunca de vista el hecho de que el cultivo del tema de las ruinas, sobre todo por lo que a la pintura se refiere, obedece a una moda extendida por todo el occidente europeo y de sugestión fundamentalmente italiana, con lo que - y volviendo a la cuestión de la escasa formación intelectual del pintor español medio de la época - la ejecución de

obras de este tipo en España debería mucho más a la demanda por parte de un sector de la clientela que estuviera al tanto de lo que hacía fuera que a la oferta originada en la reflexión personal de los artistas.

La inclusión de la pintura de ruinas en un trabajo dedicado a la de paisaje no se debe solamente a la imposibilidad de separar en términos formales ambos géneros en la gran mayoría de las obras de esta modalidad catalogadas sino también - y esto es aún más importante desde un punto de vista conceptual - al hecho de que con la interacción de paisaje y ruinas se crea un forma específica de expresión plástica que pone en marcha unos mecanismos diferentes de los del puro paisaje. En esta línea está la argumentación de Wölfflin, para quien en este tipo de representaciones se rompe la rigidez de las formas tectónicas y surge una vida que se desprende de la superficie de aquéllas ; desaparecen las ordenaciones y las líneas geométricas y la construcción entra a formar parte de un todo pintoresco con las formas de la Naturaleza, vinculación vedada a la arquitectura no ruinosas (1). Según Emilio Orozco, cuando la arquitectura se convierte en ruina se rompe el equilibrio entre arte y naturaleza constituido por aquélla; se compone un nuevo conjunto en el que se manifiesta el proceso mediante el cual lo artificial se incorpora a la Naturaleza (2).

La contradicción interna está en el mismo planteamiento del tema; la atención y admiración hacia el mundo clásico adolecen de una notable ambigüedad dado que se presenta ese mundo en proceso de disolución, lo cual supondría una posición anticlassica, un espíritu de transgresión; con todo, hay considerables diferencias entre la actitud renacentista con su visión esencialmente arqueológica y la barroca con su carácter complejo y conflictivo. El primer aspecto que cabe considerar en relación al tema de las ruinas es la oposición dialéctica de lo natural y lo artificial. Paisaje y ruinas se contraponen y acaban fundiéndose en una síntesis portadora de todas las reflexiones filosóficas y enseñanzas morales favoritas de la

sensibilidad barroca. La Naturaleza triunfa merced al paso del tiempo y acaba por asimilar los restos de las obras realizadas por el hombre, reducidas a memento mori. Así aparece de forma explícita en la poesía castellana desde fines del siglo XVI, como en un fragmento de la Soledad Primera de Góngora: "Aquéllas que los árboles apenas/ dejan ser torres hoy... /... / las estrellas nocturnas luminarias / eran de sus almenas /... / Yacen ahora, y sus desnudas piedras / vis-ten piadosas hiedras: / que a ruinas y estragos / sabe el tiempo hacer verdes halagos." (3). En el final se advierte una consideración del valor estético del resultado precisamente por cuenta de la arbitrariedad de la acción del tiempo, idea que se corresponde muy bien con la sensibilidad manierista.

En la silva A Roma antigua y moderna de Quevedo, que forma parte de sus imitaciones de Du Bellay, se relata el proceso completo, que empieza por el inverso: la ciudad se origina en la naturaleza: "Esta que miras Roma agora,/ huésped, fue hierba, fue collado:/ primero apacentó pobre ganado,/ ya del mundo la ves reina y señora./.../ Jove travó sobre desnuda peña / donde se ven subir los chapiteles / a sacarle los rayos de la mano./.../ Fue templo el bosque, los peñascos aras...". Y después vuelve a ella, consumada su destrucción: "Donde antes hubo oráculos hay fieras:/ y descansadas de los altos templos,/ vuelven a ser riberas las riberas:/ los que fueron palacios son ejemplos./ Las peñas que vivieron / dura vida con almas imitadas,/... / son troncos lastimosos,/ robados sin piedad a los curiosos" (4).

Pero donde el tema alcanza su máxima difusión es entre el grupo de poetas sevillanos que oponen al gongorismo un sentido y un estilo más clásicos, heredados de Herrera y el Renacimiento, y una visión más propia del arqueólogo y del erudito a pesar del habitual tono nostálgico. La Canción a las ruinas de Itálica es epítome justamente famoso de estas características, aunque responde a modelos anteriores como es lógico por lo temprano de su fecha (1595);

puede servir de vínculo entre el planteamiento del tema propio del clasicismo renacentista y los nuevos matices que adopta en el Barroco, ya presentes aquí en la preocupación por el tiempo y su acción. El tema del triunfo final de la Naturaleza aparece igualmente, como se observa en alguno de los fragmentos que cito a continuación:

"Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora/ campos de soledad, mustio collado,/ fueron un tiempo Itálica famosa./.../...Por tierra derribado / yace el temido horror de la espantosa / muralla, y lastimosa / reliquia es solamente./ Este llano fue plaza, allí fue templo;/ de todo apenas vemos las señales./ Del gimnasio y las termas regaladas / leves cenizas vuelan desdichadas;/ las torres, que desprecio al aire fueron,/ a su gran pesadumbre se rindieron./ Este despedazado anfiteatro,/ impío honor de los dioses, cuya afrenta / publica el amarillo jaramago,/ ya, reducido a trágico teatro, / (!oh fábula del Tiempo!) representa / cuánta fue su grandeza y es su estrago /... Aquí, ya de laurel, ya de jazmines,/ coronados los vieron los jardines / que ahora son zarzales y lagunas./ La casa para el César fabricada / ¡ay! yace de lagartos vil morada:/ casas, jardines, Césares murieron,/ y aun las piedras que de ellos se escribieron./.../ Así a Troya figuro,/ así a su antiguo muro,/ y a ti, Roma, a quien queda el nombre apenas /.../ ayer vengulacion de las edades,/ hoy desiertos, hoy vastas soledades,/ que no os respetó el hado, no la muerte,/ ¡ay!, ni por sabia a ti, ni a ti por fuerte./.../ Una voz triste se oye que llorando / "¡cayó Itálica!" dice, y lastimosa / Eco reclama "¡Itálica!" en la hojosa / selva que se le opone, resonando" (5).

En un ámbito cultural algo distinto vuelve sobre lo mismo un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola dedicado a Sagunto: "Estas son las reliquias saguntinas,/ injuria y gloria al sucesor de Belo,/ cuando en fábrica excelsa las vio el cielo,/ al orbe origen de la luz vecinas./ De hiedra presas nacen, y entre espigas,/ con que sus riscos arma el yerto suelo,/ y hoy libran la venganza y

el consuelo / en la contemplación de sus ruinas./ Sagunto precia más verse llorada / de la posteridad que si a Cartago / con propicia fortuna leyes diera./ Oh, tu, que sobrevives al estrago,/ cándida fe, procura que yo muera,/si Amor me tiene igual piedad guardada." (6).

En este poema se sugiere un aspecto interesante que conecta con algunos de los tópicos favoritos de la época. En las ruinas se proyecta el sentido de la fama, del honor, del decoro, en término frecuente y significativo entonces. Puede decirse que su función es la de salvar a las ruinas de su destrucción total, conservando para la posteridad el recuerdo de su gloria y del papel histórico que desempeñaron. A veces los poetas introducen la idea de que hay más honra en ellas en su estado actual que cuando fueron arquitecturas y ciudades poderosas; así invoca Rodrigo Caro a Itálica al final de la canción dedicada a sus ruinas: "Goza en las tayas sus reliquias bellas,/ para envidia del mundo y las estrellas." (7). Ya veíamos con qué claridad se expresaba Bartolomé Lupercio de Argensola en el soneto citado: "Sagunto precia más verse llorada / de la posteridad que si a Cartago / con propicia fortuna leyes diera." (vid. nota 6). Sentido semejante tiene el final de este soneto a Itálica de otro sevillano, Pedro de Quiros: "Itálica, ¿do estás? Tu lozanía/ tehdida yace al peso de los años./ ¿Quién a la luz que dan los desengaños / en la sombra veloz del tiempo fia? / Cedió tu pompa a la fatal porfia / de tirana ambición de los extraños;/ mas hízote el ejemplo de sus daños / libro de sabios, de ignorantes guía./ Mal dije; no humilló tus torres claras / tiempo ni emulación con manos fieras;/ que, a resistirte, de los dos triunfaras./ Tu morir fue deber; que si hoy vivieras,/ ni a tus héroes más triunfos les hallaras, / ni del mundo en el ámbito cupieras." (8). Este soneto nos sirve también para presentar el gran tema del desengaño, siempre ligado a cualquiera que guarde relación con el del tiempo y la mudanza. En esta línea está el soneto dedicado por Francisco de Rioja a las ruinas de la Atlántida: "Este mar, que de Atlante se apellida,/ en inmensas llanu-

ras extendido,/ que a la tierra amenaza embravecido,/ y ella tiembla  
a sus olas impelida,/ cubre, Antonio, la parte más lúcida / del orbe,  
y yace envuelta en alto olvido;/ vivir el hombre apenas ha podido,/ y  
fue mayor que el Africa encendida./ En un sol y una sombra esta  
grandeza / la agua cubrió; di, ¿y temes alterado / de tus males eter-  
na la aspereza? / !Oh cuán cerca te juzgo de engañado / si imaginas en  
ánimos firmezas! / Que todo huye cual sombra o viento airado" (9).

Como es propio de este grupo de poetas de época temprana, se ofrece en los tercetos de este poema una visión aún optimista y esperanzada en la búsqueda de un consuelo de los propios males extraído precisamente del carácter inevitable de la mudanza, idea que ya formulaba en el capítulo anterior con respecto a las variaciones de la Naturaleza. En estos poemas falta quizá la angustia de lo plenamente barroco, pero se podría argumentar que ~~no~~ hay casi más melancolía en esa resignación tal vez más aparente que real, si no es un recurso retórico. La idea aparece de pasada en un soneto a Itálica de Francisco de Rioja: "Estas ya de la edad canas ruinas / que aparecen en puntos desiguales / fueron anfiteatro y son señales / apenas de sus fábricas divinas./ !Oh a cuán misero fin, tiempo, destinas / obras que nos parecen inmortales! / Y temo, y no presumo, que mis males / así a igual fenecer los encaminas./ A este barro que llama endureciera / y blanco polvo humedecido atara / !cuánto admiró y pisó género humano! / Y ya el fausto y la pompa lisonjera / de pesadumbre tan ilustre y rara / cubre hierba y silencio y horror vano" (10). Este poema nos presenta asimismo el conflicto entre la apariencia de durabilidad y la realidad del efecto destructor del tiempo, con un sentido de vanitas, tema artístico y literario estrechamente emparentado con el de las ruinas.

De aquí es fácil y casi obligado pasar al símbolo y a la imagen de los acaeceres y glorias humanas, dentro del sentido didáctico-moral que suele acompañar a estas meditaciones. Así dice el soneto sobre Sagunto de Luperón Leonardo de Argensola, en el



que el poeta aprovecha para hacer un paralelismo más o menos hiperbólico con sus desdichas personales: "Muros, ya muros no, sino trasto / de nuestras breves glorias y blasones, / pues tiene puesto el mundo en opiniones / si sois o no reliquias de Sagunto; / donde estuvo la fe tan en su punto, / que ejemplo sois a todas las naciones, / resistiendo a los ruegos, a los dones / y al poder de Cartago todo junto; / de hoy más juntos los vuestros y mis males / se cuenten, pues la fe perpetua y pura / y el tiempo los han hecho tan iguales. / Y pues os ha dejado la ventura / memoria y sepultura de leales, / dadme también memoria y sepultura" (11).

Un paso más dentro de la analogía con la vanitas es la relación con la muerte y la sepultura presente en poemas como el Epitafio a las ruinas de Roma de Juan de Jáuregui, en el que el tema es tratado en el mismo modo elegíaco que se aplica al de la muerte humana: "El nombre ausonio, que ligera y suelta / la fama un tiempo resonó, y el culto / templo tarpeyo, a quien el indio oculto / rindió tesoros, y el iberio celta, / aquí difunto yace: aquí resuelta / la piedra en polvo y el antiguo vulto, / nos muestra Roma su sepulcro inculto, / en las cenizas de sí misma envuelta. / Fue rara fénix, que su cuerpo mismo / quiso abrasar en encendidas guerras, / porque su vida renovase el vuelo; / y si un tiempo rigió las anchas tierras, / hoy extiende desde ellas al abismo / su sacro imperio, y al empíreo cielo." (12). Se plantea la idea de la autodestrucción por las guerras, menos frecuente en los testimonios literarios que la que habitualmente encontramos, es decir, la del deterioro debido al tiempo. La mención del imperio tal vez deba entenderse como una alusión al imperio español; en este contexto se comprendería el especial interés que estos autores manifiestan por ciudades como Troya y muy particularmente Roma. Sería seguramente exagerado deducir de ello algún tipo de crítica a la política exterior de los Austrias, si bien sí se podría aventurar la existencia - siempre de una forma conflictiva - de una actitud negativa hacia la expansión desahogada del poder, más desde un punto de vista ético que político.

Aunque de manera más superficial, un cuadro de cierta calidad ejemplifica este paralelismo de ruina y muerte humana: la Visión de Ezequiel de Collantes, relacionado con el tratamiento simbólico de las ruinas en la pintura religiosa, que comentaré más adelante.

En dos sonetos del conde de Villamediana es recurrente el tema del tiempo como vencedor y dueño de todos los trofeos, a la vez que se pone en guardia al lector contra la ambición advirtiéndole de las arbitrariedades de la fortuna, temas ambos muy presentes en la literatura de la Baja Edad Media y que están igualmente en función de apoyo al inmovilismo social y mental. Así dice el primero de los sonetos: "De los aplausos que miró triunfales / la gran ciudad latina vencedora, / tras de aquel tiempo que aún Italia llora / dan apenas señal de las señales. / ¿Cuántas líbicas glorias y murales / cantó la fama, que la fama ignora? / ¿Cuántos, tumba de olvido, cubre agora / vencimientos terrestres y navales? / Los trofeos del tiempo son trofeo, / y materia a la muerte la osadía / ofrece a veces el mejor caudillo. / Dígallo César, dígallo Pompeio: / a quien es de fortuna, un mismo día / da injusta mano el cetro y el cuchillo" Y en estos términos está concebido el segundo: "Estas de admiración reliquias dinas, / tumbas, anfiteatros, coliseos, / del tiempo son magníficos trofeos, / imperiales ya pompas, hoy ruinas. / Tú, mortal que esto ves, y no terminas / el plazo a la ambición de tus deseos, / ¿no adviertes de los Fabios y Pompeos / tantas en polvo hoy fábricas divinas? / A la inmortalidad cierra el camino / el que escalar pretende en vano el cielo / con el que su ambición fausto permite." (13).

El soneto que Juan de Arguijo pone en boca de Troya es uno de tantos ejemplos en este sentido: "El que soberbio a no temer se atreve / la fuerza oculta del violento hado, / y en alegre fortuna confiado, / de los dioses creyó el aplauso leve, / ejemplo tome de mi gloria breve, / en cuyo fin dejó el egipcio armado / el turbio Nilo, y vino el scita osado / que el puro Tánais y el Oronta bebe. / Troya fui, de los dioses obra ilustre, / honor del Asia, hermosa, ri-

ca y fuerte,/ madre de reinos y del mundo espanto./ Cayó mi gloria,  
y de su antiguo lustre / sólo han quedado, !oh miserable suerte!/  
cenizas viles y afrentoso llanto," (14). Nótese la contradicción de  
este punto de vista con el ya comentado del decoro y el honor que  
en otras ocasiones se atribuye a las ruinas.

Quevedo tiene otras ideas interesantes que ofrecer en  
relación con el papel de las ruinas en el conflictivo pensamiento  
del Barroco. En su soneto A Roma sepultada en sus ruinas - el otro  
poema incluido en sus imitaciones de Du Bellay - se formula la  
dialéctica de lo transitorio y lo permanente pero en términos con-  
trapuestos, deduciendo la destrucción de las obras humanas en apa-  
riencia tan sólidas y la permanencia del río, que pasa pero queda  
siempre puesto que forma parte de la Naturaleza: "Buscas en Roma a  
Roma, !oh peregrino!./ y en Roma misma a Roma no la hallas:/ cadáver  
son las que ostentó murallas,/ y tumba de sí propio el Aventino./  
Yace donde reinaba el Palatino;/ y limadas del tiempo las medallas,/  
más se muestran destrozo a las batallas / de las edades que blasón  
latino./ Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,/ si ciudad la regó,  
ya sepultura / la llora con funesto son doliente./ !Oh Roma! En  
tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme, y solamente/  
lo fugitivo permanece y dura." (15). Se encuentra también en este  
poema la visión antropomórfica y alegorizante antes comentada, como  
aún más en el Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mu-  
dos desengaños, título que hace innecesario anunciar los grandes  
temas barrocos que contiene: "Son las torres de Joray / calavera de  
unos muros / en el esqueleto informe / de un ya castillo difunto./  
.../ ... porque las sombras / vistan su tumba de luto./ Las dente-  
lladas del año, / grande comedor de mundos, / almorzaron sus alme-  
nas / y cenaron sus trabucos. /.../ fue fábrica, y es cadáver/.../  
Sobre un alcázar de pena,/ un baluarte desnudo / mortaja pide a las  
hierbas,/ al cerro pide sepulcro./.../Aquí en cátedra de muertos /

atento le oí discursos / del bachiller desengaño / contra sofisticos gustos./.../ "Las glorias de este mundo / llaman con luz para pagar con humo"./ Tú, que te das a entender / la eternidad que imaginas,/ aprende de estas ruinas,/ si no a vivir, a caer..."(16). A pesar del tono didáctico de todo el poema hay un sentido contrario al decoro que matizaba otros, según hemos visto, dominando el tono de vanitas en su mayor intensidad. Lo mismo ocurre, de manera más condensada e impresionante, en su célebre soneto destinado a enseñar "cómo todas las cosas avisan de la muerte": "Miré los muros de la patria mía,/ si un tiempo fuertes, ya desmoronados, / de la carrera de la edad cansados, / por quien caduca ya su valentía./ Salí me al campo, ví que el sol había / los arroyos del hielo desatados;/ y del monte, quejosos, los ganados,/ que con sombras hurtó su luz al día./ Entré en mi casa, vi que amancillada / de anciana habitación era despojos; / mi báculo más corvo y menos fuerte,/ vencida de la edad sentí mi espada, / y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte." (17).

Maravall ve en la preferencia del Barroco por el tema de las ruinas el deseo de encontrar el testimonio de un tiempo, respondiendo a la incipiente conciencia histórica que trata de abrirse paso, siendo además un patente testimonio de la pugna entre la naturaleza perenne, aunque cambiante, y el hombre perecedero y dotado de la capacidad de hacer cambiar las cosas (18).

En la pintura, el sentido de lo pintoresco aumenta según avanza el siglo, siendo muy grande ya en Mazo. En los temas mitológicos y en las obras puramente decorativas parece haber una preferencia por formas no totalmente ruinosas, que conservan buena parte de su entidad arquitectónica, tal vez por buscarse más el carácter ornamental que la reflexión filosófica. En los temas religiosos es muy frecuente la contraposición del mundo cristiano y el pagano, representando las ruinas clásicas el triunfo de aquél sobre

éste, como ya veíamos al tratar del Renacimiento en el capítulo que se ocupaba de la evolución histórica del género. Esta línea siguen numerosas obras de Collantes, Cieza, Cotto, Francisco Hernández, Andrés López Caballero, algunas de Vicente Giner, etc.

Por lo que respecta a la pintura mitológica, se puede pensar que serían más adecuadas las arquitecturas no ruinosas para dar una sensación de cierta contemporaneidad con el asunto, pero parece que en la época la visión de la Antigüedad es inseparable de las ruinas.

En el otro gran bloque de pinturas de ruinas - sin tema figurativo o narrativo explícito - domina un carácter esencialmente decorativo, como se evidencia en obras de Mazo, Collantes, Van de Pere, etc. En la mayor parte de las de Giner actúan como fondo de escenas de género, como si se quisiera crear - siempre por sugestión de la procedencia italiana - un género de bambochada de elevada categoría intelectual, fusionando el tema popular y callejero con el erudito y científico de la perspectiva arquitectónica.

## II. Arquitecturas y vistas de ciudades

El tema de la ciudad adquiere gran entidad en el siglo XVI merced al desarrollo de la cultura burguesa, de la cual, como dice Maravall, es marco y creación al tiempo que un factor importante (19). En el XVII se pierde ese carácter municipal, "ciudadano" propiamente dicho y se sustituye por otro netamente urbano que corresponde a la primacía del Estado sobre la ciudad en sentido bajo-medieval y renacentista. En la literatura se mantiene el género específico de los elogios a ciudades, a la vez que aumenta la preferencia por los ambientes urbanos, introducidos a partir de la novela picaresca.

Es de especial interés el sentido teatral que en la pintura adquiere gran parte de los conjuntos arquitectónicos y que se debe en buena medida a su procedencia de diversas fuentes grabadas cuyos elementos se combinan según la intención o el capricho del artista. Frente a ello está la variante de las vistas fidedignas de ciudades o edificaciones concretas - generalmente sitios reales -, verdaderos "retratos" arquitectónicos que enlazan temáticamente con los elogios literarios a que antes me refería, si bien suelen tener éstos menos carácter descriptivo que las pinturas, vinculadas a una tradición panorámica y a veces de raíz cartográfica que conserva bastantes rasgos arcaizantes para la época.

Los pintores más ligados a la dependencia de estampas, habitualmente colecciones flamencas o francesas de gran difusión en la época, artistas como Juan de la Corte, Francisco Gutiérrez y todos los que representan los temas mitológicos y bíblicos cuyo fondo es una ciudad célebre ( Troya, Sodoma, Jerusalén ), como Collantes, Roque Ponce y los antes citados, suelen presentar una amalgama de edificaciones de estilos y proporciones diferentes a modo de decorado teatral, a menudo con un sentido de abigarramiento y fantasía heredado del manierismo, aunque otras veces la atención del artista se centra en el logro de la pura perspectiva, en la dirección seguida principalmente por artistas romanos y napolitanos; en ella destacan las arquitecturas clásicas de Vicente Giner, de directa sugestión italiana y formas amplias y sólidas emparentadas con las de Codazzi. En multitud de obras del valenciano resulta difícil calibrar dónde acaba la arquitectura íntegramente conservada y dónde empieza la ruina.

En el capítulo de las arquitecturas "reales" destaca como obra maestra indiscutible la Vista de Zaragoza por fin

atribuida a Martínez del Mazo. Esta pintura, al igual que la Entrada de Felipe IV en Pamplona del mismo, posee un carácter narrativo, casi cinematográfico, como se ha dicho, que comparten obras menores del mismo período, pertenecientes sobre todo al ámbito madrileño y buenos testimonios de la vida urbana de la época, a veces mediante un descriptivismo ingenuo.

Las series anónimas de vistas de sitios reales - género ya muy cultivado en la última parte del siglo XVI - son puntuales documentos de estas construcciones y sus alrededores paisajísticos; gracias a ellas podemos saber cómo eran el Buen Retiro, el Alcázar, el Pardo, el Enebral, la Fresneda, Vaciama-drid, Aceva, Eraso, Valsain...

En la misma línea y tendiendo más aún a la pura planimetría se encuentran las diversas vistas del monasterio del Escorial en perspectiva caballera, inspiradas en grabados de fines del XVI, como especificaré en el lugar correspondiente del Catálogo.

Por lo que a la literatura se refiere, Góngora nos ofrece como siempre interesantes sugerencias. En su romance a Granada aparece el tema de la preeminencia del arte, aquí explícitamente vinculado al trabajo, sobre la Naturaleza, que es identificada con la materia como ajena a la elaboración y transformación por la mano del hombre. Por otra parte, al principio se presenta a la ciudad como vencedora del tiempo a pesar de contener en sí ruinas; se trata de una ciudad viva y presente: "...Ciudad (a pesar de el tiempo) / tan populosa y tan grande, / que de tus ruinas solas / se honraran otras ciudades /.../sino a ver de tus murallas / los soberbios homenajes, / tan altos, que casi quieren / hurtalle el oficio a Atlante /.../ y a ver tu sagrado templo, / donde es vencida en mil partes / de la labor la materia, / Naturaleza del arte, / de cuya fábrica ilustre / lo que es piedra injuria hace / al fino oro que perfila / sus molduras y follaje... " (20).

El famoso Soneto a Córdoba es más una invocación apasionada que una descripción: "¡Oh excelso muro, oh torres coronadas / de honor, de majestad, de gallardía! / ¡Oh gran río, gran rey de Andalucía, / de arenas nobles, ya que no doradas! / ¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas, / que privilegia el cielo y dora el día! / ¡Oh siempre gloriosa patria mía, / tanto por plumas cuanto por espadas! / ¡Si entre aquellas ruinas y despojos / que enriquece Genil y Dauro baña / tu memoria no fue alimento mío, / nunca merezcan mis ausentes ojos / ver tu muro, tus torres y tu río, / tu llano y sierra, oh patria, oh flor de España!" (21).

El tono hiperbólico y retórico en que está concebido un soneto dedicado al monasterio del Escorial guarda relación con dicho poema aunque carece de su sincera y emotiva profundidad: "Sacros, altos, dorados capiteles, que a las nubes borráis sus arreboles, / Febo os teme por más lucientes soles, / y el cielo por gigantes más crueles. / Depón tus rayos, Júpiter; no celes / los troyos, Sol; de un templo son faroles, / que al mayor mártir de los españoles / erigió el mayor rey de los fieles. / .../ Perdone el tiempo, lisonjee la Parca / la beldad desta Octava Maravilla, / los años deste Salomón Segundo." (22).

Valladolid constituye más bien materia de una crítica social y de costumbres - y hasta del clima - que de descripción; cito fragmentos de tres sonetos que ponen en solfa a esta villa: "...Busqué la Corte en él y yo estoy ciego, / o en la ciudad no está o se disimula. / .../ La lisonja hallé y la ceremonia / con luto, idolatrados los caciques / .../ Todo se halla en esta Babilonia, / como en botica grandes alambiques, / y más en ella títulos que botes". "¿Vos sois Valladolid? ¿Vos sois el valle / de olor? ¡Oh fragantísima ironía! / A rosa oléis, y sois de Alejandría, / que pide al cuerpo más que puede dalle.". "Valladolid, de lágrimas sois valle, / y no quiero deciros quién las llora, / valle de Josafat, sin que vos hora, / cuanto más día de juicio se halle. / Pisado he vuestros muros calle a calle, / donde el enga-



ño con la corte mora, / y cortesano sucio os hallo ahora, / siendo villano un tiempo de buen talle. / Todos sois condes, no sin nuestro daño; / dígalo el andaluz, que en un infierno / debajo de una tabla escrita posa. / No encuentra al de Buendía en todo el año ; / al de Chinchón sí ahora, y el invierno / al de Niebla, al de Nieva, al de Lodosa." (23).

Las referencias a Toledo que aparecen en su obra teatral Las firmosazas de Isabela (1610) comienzan con una imagen naturalista (conjunto urbano/monte; torres/árboles) y continúan con un recurso muy frecuente en la época que consiste en la presentación de la ciudad unida al entorno natural, en el que se basa gran parte del elogio: "Dos años ha que partí / de este antiguo cerro noble, / de este monte de edificios, / cuyos árboles son torres...". "Esa montaña, que precipitante / ha tantos siglos que se viene abajo, / ese monte murado, ese turbante / de labor africana, a quien el Tajo / su blanca toca es listada de oro, / ciñó las sienas de uno y otro moro; / esa con majestad y señorío / corona imperial, / que al cielo grata, / en las perlas comienza de este río / y en la cruz de aquel templo se remata; / ese cerro gentil, al voto mío, / segundo Potosí fuera de plata, / si la plata no fuera fugitiva, / o alguna vena desatara arriba; / ese obelisco de edificios claro, / que con tanto esplendor, con gloria tanta, / menospreciando mármoles de Paro / sobre aquellos cristales se levanta, / urna es sagrada de edificio raro, / de una y otra ya ceniza santa... / Esa pues, o turbante sea, o montaña, / segundo Potón, imperial corona, / sacro obelisco de grandeza extraña / Toledo es, claro honor de nuestra zona" (24).

Las mismas directrices sigue Lope de Vega en El marqués de las Navas: "Entre dos montes de casas, / a quien con grillos estrechos / calza de cristal el Tajo, / yace la imperial Toledo, / corona ilustre de España" (25). En La burgalesa de Lerma se recurre a la necesidad de un hipotético talento pictórico

para describir con fidelidad la villa por insuficiencia de las palabras; después se alaba el paisaje que la rodea como fuente de inspiración literaria a modo de locus amoenus: "...Si tuviera la destreza / que tuvo pintando Apeles, / la villa y campo os pintara / sin lisonjear doseles; / mas para cosa tan rar / son muy toscos mis pinceles. / Está tan bien adornada / de la plaza y del palacio, / y en tan buen sitio fundada, / y por su fértil espacio / de tantos templos cercada, / que no os la sabré pintar, / pues campos, ríos y fuentes / que hacen envidioso al mar, / sotos, prados, vegas, puentes / dieran sujeto y lugar / a Virgilio, si viviera. / Yo me vi en un campo un día / de su famosa ribera, / que codicié la poesía / y escribiera si pudiera" (26).

Tirso de Molina alaba a Sevilla en ¿Tan largo me lo fiáis? con un sentido descriptivo, colorista y superficial como el que suele caracterizar a Lope: "Son de sus lienzos las torres / pasamanos apacibles / que en torno de la ciudad / forman hermosos países / por cuyos círculos bellos / mil soles, mil serafines / discurren en escuadrones / para que el sol las envidie. / El Betis besa sus pies, / con cuyo llanto es el Tíber / una lágrima, y el mar / de España menos humilde. / Este en sus cristales funda / otra ciudad invencible, / cuyos edificios son, / como en sus aguas movibles. / En él verás por las tardes / en fugitivos jardines / y en fáciles primaveras / hecho pedazos a Chipre; / y en su margen las sirenas / que engendra el mar en sus sirtes... / Con esta calle de plata / della a Triana dividen, / arrabal en tal ciudad, / y entre otras ciudad insigne, / El imperio de sus aguas / edificios no permite / de piedra, que estando loco / no es mucho que piedras tire /.../ Es Babel de su Arenal, / si no memfítica esfinge, / la antigua Torre del Oro, / lisonja de los gentiles. / Mirando su hermoso Alcázar, / Troya sin Ilión olvide, / y en sus muros Babilonia / sus vividores pensiles, / pues los que allá en las

murallas, / acá en los cimientos sirven, / allá para que los vean, /  
aca' para que los pisen. / Veinte sierpes de cristal, / que blancas  
piedras despiden, / son de un estanque alimento, / dulce hospedaje  
de cisnes. / De los jardines los cuadros / cierran en granos sutiles/  
cristales, que por los aires/ en átomos se dividen./ Estos salpi-  
cando damas,/si en su marfil no se engríen,/ dejan en gotas de  
plata / tachuelas en sus chapines..." (27).

En la descripción de Lisboa incluida en El burla-  
dor de Sevilla y convidado de piedra domina el mismo sentido pic-  
tórico que aquí y en la segunda de las obras de Lope citadas: "En  
medio está el valle hermoso / coronado de tres cuevas, / que  
quedara corto Apeles / cuando contarlas quisiera. / Porque mira-  
das de lejos / parecen piñas de perlas / que están pendientes del  
cielo..." (28)..

Bartolomé Leonardo de Argensola, en su soneto a Se-  
govia, alaba el acueducto como superviviente a la acción del tiem-  
po: "Aquí, donde a pesar del tiempo hoy dura / soberbio un gran  
conducto de Trajano, / linfas en ministerio de Vulcano / dan al  
noble metal noble escultura. / Y el español su vellocino apura, /  
más que los seres al que muelle y cano / para la ostentación del  
traje humano / sobre los tiernos árboles madura. / Aspire, aspire  
a varoniles glorias. / No quieras, oh Fortuna, dar materia / a las  
armas remotas y vecinas / y renovar sus bárbaras victorias". En  
los dos dedicados a Calatayud hay, como en tantos casos, más  
alabanzas por el entorno paisajístico que por la propia ciudad:  
"Terreno en cuyos sacros manantiales / suele Marte bañar yelmos  
y arneses, / y de altas picas las ferradas mieses, / para volver  
diamantes sus metales, / no sin emulación Pomona y Pallas / te  
libran de influencias descorteses;/ osas dar flores en ajenos  
meses, / y el ocio no conoce a tus frutales. / Mas ni tu genio  
próspero te alaba, / ni la que armaste juventud robusta, / como  
el hijo de Fronto y de Flacila. / El te dé el nombre, oh Bilbi-

lis, de Augusta, / cuando en la urbanidad flechas afila, / con que arma el seno de su docta aljaba". En el segundo encontramos además un tono parcialmente burlesco: "Bílbilis, aunque el dios que nació en Delos / te conserve fructífera sin daño, / y cuando sobre tí deciende el año / sus guirnaldas te den todos los cielos; / y aunque hagan tus preciosos arroyuelos / fuertes las armas con el noble baño; / y aunque eres patria del cortés tacaño, / que en todas sus palabras puso anzuelos; / si no encadenas los infieles canes / que tu añauna a los viandantes suelta, / ni tu muro veré, ni tu camino. / Que para dar hasta Madrid la vuelta / embarcar en Colibre determino / aunque la dé mayor que Magallanes" (29).

Rodrigo Caro habla también de la villa de Carmona aludiendo al emplazamiento ventajoso: "...Prevínote la mano artificiosa / sobre altos pedernales arriscada / para que de altos fines / émula a las estrellas te avecines /.../ Para ser como reina respetada / te dio Naturaleza / la majestad y alteza; / y así en hombros de montes levantada / presides al gran llano / que enriquece de espigas el verano. / ¡Cuánto es mejor tu vega / que la que, en varias flores deleitosa, / Darro barre con oro y Genil riega!" (30).

Y para terminar con una nota satírica se puede recordar la imagen entre bosquiana y surrealista que incluye Vélez de Guevara en El Diablo Cojuelo cuando los protagonistas sobrevuelan el caserío madrileño desprovisto de sus tejados -"lo hojaldrado" - pudiendo contemplar el espectáculo del "pastelón de Madrid", bien relleno con la carne de sus moradores (31).

---

Notas  
=====

- (1) Wölfflin, Conceptos fundamentales de la historia del arte, 33-5.
- (2) Orozco, Temas del Barroco, 123.
- (3) Góngora, Obras Completas, ed. Aguilar, .639.
- (4) Quevedo, Obras Completas, ed. Aguilar, II, 513-4.
- (5) Caro, Canción a las ruinas de Itálica, ed. Bogotá, 1947, 130-8.
- (6) Bartolomé Leonardo de Argensola, Rimas, ed. Madrid, 1974, I, 37-8.
- (7) Caro, op. cit., 140.
- (8) Poetas líricos del los siglos XVI y XVII, B.A. E., 32, 422.
- (9) Ibid., 379.
- (10) Ibid., 380.
- (11) Poetas líricos de los siglos XVI y XVII, B.A.E., 42, 203.
- (12) Ibid., 104.
- (13) Ibid., 156-7.
- (14) B.A.E., 32, 392.
- (15) Quevedo, op. cit., 515.
- (16) Ibid., 327-8.
- (17) Ibid., 42.
- (18) Maravall, La cultura del Barroco, 384-5.
- (19) Id., Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad, 330.
- (20) Góngora, op. cit., 80-2.
- (21) Ibid., 455.
- (22) Ibid., 460-1.
- (23) Ibid., 471 / 472-3.
- (24) Ibid., 723 / 774-5.
- (25) Lope de Vega, Obras Escogidas, ed. Aguilar, I, 872.
- (26) Id., ed. Real Academia, IV, 45.
- (27) Tirso de Molina, Obras Completas, ed. Aguilar, II, 603-4.
- (28) Ibid., 646.
- (29) B.L. de Argensola, op. cit., I, 177 / 214; II, 116-7.
- (30) B.A.E., 42, 516-7.
- (31) Vélez de Guevara, El Diablo Cojuelo, ed. Madrid, 1969, 30.

## PARTE II

=====

### Capítulo III

=====

Los modos del paisaje en la literatura y en la

pintura españolas del siglo XVII. El tercer modo:

El jardín

## I. Dialéctica de lo natural y lo artificial: los conceptos

El tema central de este tercer modo es, como ocurría con el segundo, referente a las ruinas, la dialéctica de lo natural y lo artificial, pero esta vez en sentido inverso, pues en aquél se trataba de lo artificial (la arquitectura) superpuesto a la naturaleza y finalmente asimilado por ella en un proceso que le confiere una nueva entidad materializada en las ruinas. Aquí es la propia naturaleza la que es objeto de transformación, sometida al artificio como elemento transformador y resultando asimismo en una nueva entidad compuesta por elementos naturales pero en una organización distinta debida a la mente y a la mano del hombre.

Conviene destacar el hecho de que todas las ideas más o menos abstractas que forman el marco de estos tres capítulos no son solamente teorizaciones de carácter universal sino que se encuentran constante y aun diría que obsesivamente en la producción literaria del Barroco europeo, por lo cual resultan imprescindibles para ahondar en el sentido, poco o mucho, que estos temas tuvieran en España en la época en que se centra este estudio. En el primero de los capítulos de esta parte ya veíamos cómo el escritor barroco opone una y otra vez al espectáculo espontáneo de la naturaleza libre al domesticado de los "jardines del arte", generalmente en elogio del primero, y cómo se captaba a cada paso la ambigüedad esencial de la mentalidad barroca a este respecto. Se puede plantear una contradicción interna que reside en una aspiración a lo natural agudizada precisamente por una vaga conciencia de la imposibilidad de alcanzarlo, pues el punto de partida irrenunciable de la actitud barroca es siempre lo artificial, o mejor aún lo artificioso; se trata de un conflicto paralelo al que existe entre aspiración a la libertad y carencia o privación de ella.

Este carácter conflictivo, que revela tantos complejos aspectos de la cultura barroca, no se limita a este período histórico y mucho menos al ámbito al que en este estudio hemos de ceñirnos. En sus espléndidos trabajos sobre la morfología y el sentido del jardín florentino y romano del siglo XVI -importante aquí porque de él deriva el jardín español desde el abandono de los modelos árabes hasta la irrupción del jardín francés de la mano de los Borbones-, Marcello Fagiolo recoge las reflexiones de diversos autores de la época en las cuales se halla ya con toda su fuerza esta conciencia del carácter ambiguo del jardín, producción intermedia entre arte y naturaleza o arte cuya materia prima no es el color, el mármol, los sonidos o las palabras sino los propios elementos de la naturaleza, a la cual se piensa en ocasiones que se supera al añadirle el raciocinio y la voluntad del creador. De los comentarios de Montaigne, que denomina a la naturaleza "escuela de dificultades" asombrándose de la capacidad de la ars topiaria para convertir en belleza los lugares más irregulares y abruptos, deduce Fagiolo (1) que la naturaleza se presentaba como un campo de batalla en el que tenían lugar los encuentros entre arte y naturaleza, de resultado siempre incierto. Otros autores alaban la reconciliación de ambos contendientes, que da origen a obras sorprendentes en las cuales resulta a veces difícil discernir la "mano" de cada uno de ellos. Todo el espíritu del Manierismo se pone de manifiesto en la admiración de uno de estos autores ante la modélica ambigüedad del "natural artificio" y la "artificiosa naturaleza".

Mediante la intervención humana, el jardín accede a un papel superior al de la naturaleza o materia prima y se convierte en auténtica metáfora de la creación divina, imagen reducida del mundo recreada por el hombre. Si recordamos el sentido del jardín medieval - examinado en el primer capítulo de la primera parte - resulta evidente que es allí donde está el origen de estos conceptos, nacidos en el seno de una cosmogonía



teológica pero transformados en un sentido humanista.

En esta transformación es esencial el papel desempeñado por los progresos técnicos, los inventos que afianzan los avances de la civilización, orgullosa y algo ingenuamente proclamados en la época cuando se celebran las victorias del arte sobre la naturaleza. La arquitectura y la ingeniería tuvieron junto con la escultura monumental gran relevancia en la configuración del microcosmos que solía ser en la Italia de estos siglos un notable jardín nobiliario. En España las organizaciones eran más modestas por falta quizá de artífices de semejante nivel y de profundos programas conceptuales pero sobre todo de dinero, pero se conservan algunas descripciones, sobre todo de montajes escénicos, que evidencian las ingeniosas complejidades que el gusto y la moda imponían.

Fagiolo hace alusión a la reconstrucción artificial de dos formas naturales especialmente inquietantes, la montaña y la gruta, idóneas portadoras de diversos simbolismo filosóficos, mitológicos o cosmogónicos. Se insertan en un tipo de jardín en el cual el diálogo entre el arte y la naturaleza se realiza en un plano diferente; es la segunda la que impone sus modelos y el primero se limita a copiarlos en su estado primario y a combinar -desnaturalizándolos- sus elementos más significativos de la manera más adecuada para el disfrute humano. Se busca un máximo de rusticidad para que la ilusión sea completa.

Fagiolo plantea el jardín cincocentesco como escenario del encuentro de fuerzas diversas e incluso contradictorias (2). La utilización de tan compleja simbología hace posible que en esta cifra y resumen del mundo que es antes que nada el jardín se desarrollen con extremada vivacidad oposiciones dialécticas como las que se establecen entre naturaleza e historia, orden y caos, tiempo y espacio, infierno y paraíso... "Leer" correctamente un jardín de este carácter requeriría descodificar todos estos

elementos y sus relaciones.

Fagiolo destaca lúcidamente la ambivalencia o mejor aún polisemia del jardín según el contexto cultural y temporal. En la Edad Media era diferente si el jardín se hallaba en presencia de Venus -el jardín del placer-, de la Virgen -el jardín místico- o de escenas del Génesis, en que se convertía en Edén primigenio. Todo ello sin grandes cambios formales, podemos añadir; así se ve en las representaciones artísticas de las distintas modalidades.

Alessandro Rinaldi se ocupa también del jardín dentro de un rico contexto conceptual (3). Destaca la semejanza como factor unificador del mundo y concretamente del hombre y su entorno natural. En la cultura no sólo renacentista sino también anterior se reconoce la interacción de ambos: si la naturaleza ejerce sobre el hombre una poderosa influencia a través de una red de conexiones y correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos, también el hombre puede modelar a la naturaleza por medio de su voluntad y de su saber; las vías serán tan diversas como el arte, la ingeniería, la magia, la alquimia.

El jardín nos sirve como excelente paradigma y crisol de estos intercambios y ósmosis: la naturaleza artificiosa y el artificio natural se fusionan dando lugar a lo que Rinaldi denomina "tercera naturaleza". Accede a un status de elemento clave de la traslación material entre naturaleza y cultura. Con bellísima y expresiva frase, este autor explica esta función del jardín en tanto que instrumento de organización del conocimiento como "atlas de un viaje simulado por los senderos del mundo y del saber". Alude a las célebres disposiciones de jardines en las que, de manera escalonada y progresiva, unas partes van dando paso a otras y el visitante discurre paralelamente por un acmino interior hacia la sabiduría. Ejemplo de ello en

España fueron los jardines de dos poetas, Soto de Rojas y Polo de Medina.

## II. Dialéctica de lo natural y lo artificial: los textos

No hay que abrigar demasiadas esperanzas de hallar profundamente tratados estos aspectos en los escritos españoles que se ocupan del tema en el siglo XVII, de carácter mayoritariamente literario y por tanto con matices muy distintos a los que contienen los eminentemente conceptuales y reflexivos, cuando no puramente filosóficos, que nos proporciona Italia y que junto con los jardines auténticos y sus programas han sido punto de partida para la elaboración de tantos y tan ricos conceptos. El tema esencial -la oposición entre arte y naturaleza- sigue siendo el hilo conductor, pero, como veremos, de una manera o bien más tópica o bien más superficial.

La polémica de la superioridad del arte sobre la naturaleza o viceversa es propio de la retórica de la época y se refleja en el tratamiento del tema del jardín más aún que en los numerosos textos que aluden al paisaje libre. Hay que señalar como hecho revelador a la hora de sacar conclusiones la contradicción que existe incluso en un mismo autor, pues unas veces se da la primacía al artificio y otras se desprecia como inferior a lo natural. En algunos casos menos frecuentes se ofrece en la descripción de un lugar natural o de un jardín una verdadera síntesis de ambos aspectos, que se presentan como colaboradores para configurar la belleza y deleite de tal escenario. Así hacía Cervantes en los pasajes citados en el primer capítulo de esta parte y con mayor claridad aún en éste, correspondiente al Viaje del Parnaso: "Primero a un jardín rico nos reduce,/donde el poder de la Naturaleza/y el de la industria más campea y luce./

Tuvieron los Hespérides belleza/menor; no le igualaron los pensiles/en sitio, en hermosura y en grandeza./Een su comparación se muestran viles/los de Alcinoos, en cuyas alabanzas/se han ocupado en ingenios bien sutiles;/no sujeta del tiempo a las mudanzas, que todo el año primavera ofrece/frutos en posesión, no en esperanzas./Naturaleza y arte allí parece/andar en competencia, y está en duda./cuál vence de las dos, cuál más merece./Muéstrase balbuciente y casi muda,/si le alaba la lengua más experta,/de adulación y de mentir desnuda./Junto con ser jardín, era una huerta,/un soto, un bosque, un prado, un valle ameno,/que en todos esos títulos concierta,/de tanta gracia y hermosura lleno./que una parte del cielo parecía/el todo del bellísimo terreno" (4).

La mayoría de los ejemplos oscila entre un extremo y otro; la sensibilidad manierista se inclina lógicamente del lado del artificio, como se observa en el Romance a Granada de Góngora (1586): "...Y a ver tu Generalife,/aquel retrato admirable/ del terreno deleitoso/de nuestros primeros padres,/do el ingenio de los hombres,/de murtas y de arrayanes/ha hecho a Naturaleza/ dos mil vistosos ultrajes,/donde se ven tan al vivo/de brótano tantas naves,/que dirán, se no se mueven,/que es por faltarles el aire;/y a ver los cármenes frescos/que al Parro cenefa hacen / de aguas, plantas y edificios,/formando un lienzo de Flandes./do el céfiro al blando chopo/mueve con soplo agradable/las hojas de argentería./y las de esmeralda al sauce;/donde hay de árboles tal greña./que parecen los frutales/o que se prestan las frutas/o que se dan blandas paces..." (5). La alusión a la pintura flamenca de paisaje encaja a la perfección en esta línea estética como referencia para el elogio de la naturaleza.

El jardín es fondo favorito de numerosas escenas teatrales, en relación como veremos con el tema amoroso y con ambientes de magia y misterio. Tanto en la poesía como en el

teatro tiene una función análoga al locus amoenus, ya comentado con detenimiento.

A la competencia de arte y naturaleza, tópico habitual en la época, se refiere la descripción de un jardín que hace Lope de Vega en la Campaña de Aragón: "Estaba lleno de flores/entre unos cuadros, tan bellas/que en criarlas compitieron/el arte y naturaleza..." (6). El mismo interés del dramaturgo por incluir alusiones artísticas con el fin de ponderar la belleza de la disposición de un jardín o parque se evidencia en Lo que pasa en una tarde; como veíamos en algún pasaje en otros capítulos, la propia Naturaleza se manifiesta como artista; luego se iguala la responsabilidad de arte y naturaleza en la perfección del resultado: "Esta es, León, la Casa que se llama/del Campo de esta villa, justamente/disgna del nombre que le da la fama./Trujéronle de Italia aquella fuente,/cuya escultura a Praxiteles diera/envidia justa en esta edad presente./Sale de este jardín la primavera/para llevar a Aranjuez las flores/con que esmalta del Tajo la ribera./Aquí, como en la tabla los pintores/para labrar allá los cuadros bellos,/parece que previene los colores". "Bien muestran los jardines que hay en ellos/verde deidad que anima aquestas plantas./Tan hermoso cristal pasa por ellas". "No se puede encarecer/de este jardín la belleza". "En ellos naturaleza/mostró el arte y el poder". "¿Qué os parece este jardín?". "Que florece con mayor cuidado agora/la segunda primavera/estos cuadros, donde el arte/no es sin razón que igual parte/con naturaleza fuera" (7).

No obstante, en Servir a buenos se proclama la superioridad de la naturaleza en términos que ya estamos acostumbrados a encontrar: "Muy buena casa tenéis,/y toda esta campaña/que riega este manso río/me ha parecido extremada./Como a la naturaleza/nunca el artificio iguala;/más que los jardines cultos/estas malezas agradan" (8). En el capítulo dedicado al primer modo hemos

visto cómo muy a menudo los elogios de la naturaleza salvaje se basan en la comparación de ésta con el jardín como símbolo y modelo de lo artificial. Al mismo tiempo hay otros pasajes que destacan como mérito precisamente lo artificial del jardín muy dentro del estilo acostumbrado en la obra de Lope; así ocurre con su poema consistente en la Descripción de "La Abadía". jardín del ducado de Alba: "... Dentro del cual, en un pequeño asiento,/ cifró Naturaleza un paraíso,/donde la primavera el ornamento/fundar de sus palacios verdes quiso/.../Divídese en cuadros, finalmente/entre diversas calles adornadas/del árbol que Castilla no consiente/por las escarchas del invierno heladas:/que marzo, con las flores inclemente,/las siempre verdes hojas reservadas/desde las nieves de la sierra mira,/y el cierzo, que mirándolas suspira./.../Hay otro cuadro en contra deste punto/con artificio milagroso y raro,/donde de murta un círculo compuesto/adornan ricos mármoles de Poro;/.../Hay otros cuadros donde están labradas/de murta mil figuras, y otras fuentes/de bronce firme, en quie se ven pintados/las hazañas de Alcides diferentes./En fin, en el jardín están cifradas/fábulas tan extrañas y excelentes/que es otro nuevo Ovidio transformado,/aquí poeta escrito, allí pintado" (9).

Este mismo carácter superficial y descriptivo tiene el poema que trata del propio jardín del poeta, poema que con todo tiene el valor de revelar una sensibilidad hacia la naturaleza y una capacidad de gozar de ella poco frecuentes en nuestros autores: "Oye de mi jardín la artificiosa máquina donde vivo retirado,/si no virtuosa vida, nunca ociosa./Yace en el centro de un ameno prado,/como virtud de extremos tan viciosos,/un cuadro hibleo a Flora dedicado./Sirven de cerca pámpanos hojosos/de mil hermosas intrincadas parras,/a quien abrazan álamos espesos./Rúbricas verdás las primeras arras/rinden a los decrepitos sarmientos,/que suben a ceñir pardas pizarras/.../De aquesta fuente

undísona se pasa/a cuatro cuadros de diversas flores,/eternos  
 incensarios de mi casa/.../Volviendo a mi jardín , del oloroso/  
 cuadro que os dije, de un sitio peregrino/se pasa por un prado  
 nemoroso./Ofrece en un estanque cristalino/las bulliciosas ondas  
 a los ojos/Baco en el agua, así le temple el vino./No le coronan  
 frágiles hinojos,/sino verdes y arpadas pimpinelas,/a pesar de  
 la juncia y lirios rojos/.../Los árboles retratan Polifemos,/y  
 mirándose en él con ojos de hojas/estampan en las nubes sus ex-  
 tremos./Luego de hierba una celeste esfera/ocupa el mayor cuadro  
 y forma vivos/los signos donde Apolo reverbera./En círculo aquí  
 vegetativos/los trópicos se ven y los colmos,/los solsticios hie-  
 males, los estivos;/la línea equinoccial, y en verdes muros/el  
 horizonte. el mole meridiano,/si bien todos en tierra están se-  
 guros./.../Aquí, a manera de vistoso atajo,/se corona de verdes  
 balaústres/margen que lo pudiera ser del Tajo/.../Que mi jardín,  
 más breve que cometa,/tiene sólo dos árboles, diez flores,/dos  
 parras, un naranjo, una rosqueta,/ Aquí son dos muchachos ruise-  
 ñores,/y dos calderos de agua forman fuente/por dos piedras o  
 conchas de colores./Pero como de poco se contente/naturaleza,  
 para mí son viles/Hibla, monte feraz, Temple eminente,/hespéri-  
 des, adoneos y pensiles" (10).

También Lupericio Leonardo de Argensola defiende  
 la superioridad del arte en sus tercetos dedicados a Aranjuez:  
 "Hay un lugar en la mitad de España/donde Tajo a Jarama el  
 nombre quita,/y con sus ondas de cristal lo baña,/que nunca en  
 él la hierba vio marchita/el sol, por más que al etiope encienda/  
 o con su ausencia hiele al duro escita,/o que naturaleza condes-  
 cienda,/o que vencida deje obrar al arte,/y serle en vano superior  
 pretenda/.../Las fuentes cristalinas que subiendo/contra su cur-  
 so y natural costumbre/están los claros aires dividiendo/rocían de  
 los árboles la cumbre /y bajan, a las nubes imitando,/forzadas

de su misma pesadumbre,/sobre las bellas flores que adornando/  
 el suelo como alfombras africanas,/las están con mil lazos espe-  
 rando./Las calles largas de álamos y llanas/envidia pueden dar a  
 las ciudades/que están hoy de las suyas más ufanas/.../Comunica  
 el grantaño el humor suyo/a cualquiera de los árboles -do llega/  
 sin atender si es hijo propio o cuyo./.../La hermosura y la paz  
 de estas riberas/las hace parecer a las que han sido/en ver pecar  
 al hombre las primeras./Alzase al lado del jardín florido,/con  
 cuatro hermosas fuentes, una casa/que nunca el sol su semejante  
 ha herido" (11).

### III. Jardín, locus amoenus y paraíso

El jardín representa la formulación extrema,  
 adaptada a la vida contemporánea, del gran mito de la Edad de Oro  
 en sus aspectos concretos del paraíso y el locus amoenus. Los ele-  
 mentos que se enumeraban en relación con éste -vegetación, agua,  
 frescor, sombra- son los mismos que sirven para el elogio del  
 jardín, dando naturalmente máximo relieve al tema de la flor,  
 ya sea como mera descripción exuberante y colorista ya como pre-  
 texto para la reflexión moral. El poema de Góngora citado aludía  
 al Generalife como retrato del "terreno deleitoso de nuestros  
 primeros padres"; durante los siglos XVI y XVII el jardín será  
 trasunto o evocación del Edén primigenio o del Paraíso terrenal.  
 Quevedo, en una larga silva que Describe una recreación y casa  
de campo propiedad de un valido real, enumera todos los tópicos  
 que componen la placentera imagen de un rincón privilegiado, des-  
 tacando el de la eterna primavera y el del canto de los pájaros:  
 "...Sustituye a la vista el Paraíso/.../aquí, encendido en hermo-  
 sura el suelo,/se pisa valles y se goza cielo,/en quien reine el  
 verano,/de las horas tirano,/y, alterando a los tiempos el go-  
 bierno,/de traje y condición muda el invierno,/pues sus jardines



en su cumbre breve/de mosqueta los nieva, ño de nieve/.../Oyese mucho, y se discierne apenas,/pues átomo volante,/pluma con voz, y silva vigilante,/es órgano de plumas adornado,/una pluma canora, un canto alado..." (12). El tópico de la eterna primavera, de la inmutabilidad de la naturaleza en el seno del jardín, que escapa al ciclo de las estaciones, es el punto de unión del jardín con el locus amoenus y el paraíso; así, los lugares naturales son descritos en términos suprarreales. Es asimismo reflejo psicológico y cultural del deseo de vida interminable y de perenne juventud que atormentó a los hombres del Barroco no menos que a los de cualesquiera otras épocas.

En Lope de Vega es frecuente este tipo de alusiones, como en El Grao de Valencia: "La huerta del rey es buena,/con mucha fruta escogida,/por cuya margen florida/el Tajo murmura y suena;/mas dura tan poco el verde/por el insufrible hielo,/que apenas se pinta el cielo/cuando los esmaltes pierde./Aquí todo el año entero/parece sereno abril,/pues tenéis árboles mil/más copiosos por enero;/allá crisola el septiembre/todo lo que mayo muda;/pues pregúntale si suda/al escarchado diciembre./Sin duda que aquesta tierra/debe de ser paraíso/donde el cielo, en parte, quiso/mostrar el poder que encierra" (13).

En Anistad y obligación describe una quinta de recreo, mezcla de jardín, parque y monte y en este caso incluso costa, con lo cual resulta un completo catálogo de bellezas naturales. Nótese la capacidad que se atribuye a la "amenidad" del lugar para aliviar el sufrimiento humano, idea que se inserta en el tema de los efectos del espectáculos de la naturaleza sobre el ánimo: "Pienso que en esta quinta,/a quien el mar con muros de diamante/ciudad propone y pinta/de la imaginación del caminante,/podrás algunos días/pasar tus penas y excusar las mías./Por la parte de tierra/caza te ofrece el monte, el prado flores;/nieve la inculta tierra,/frutas el campo, fiestas los pastores,/bailes las alfeanas,/junio, como en abril, frescas mañanas./.../

Por la parte que mira al mar, Leonarda,/en cuanto su horizonte/  
nubes en torno gira,/ya fingiendo de plata un valle, un monte,/  
ya por llanos cristales,/flores de nieve en llanos de corales..."  
(14).

Muy semejante y aún más explícito es el siguiente pasaje de El acero de Madrid, que introduce otro tema ya familiar en este trabajo, el del diálogo con la Naturaleza: "¡Qué buen testigo es esta fría/fuente, cuya consonancia/basta para desechar/ del alma toda tristeza!/mira, y con cuánta belleza/sube hasta querer entrar/por este verde aposento/del jardín del Duque; y mira/las blancas perlas que tira,/rota en pedazos, al viento./Mira estos árboles verdes/que le hacen toldo y dosel/para que debajo dél/de ningún dolor te acuerdes./Habla con ellos, que así/la soledad perderás". "Lindos consejos me das/ y ¿responderánme? Sí/ Señores árboles, yo/.../Suplícóos, árboles verdes,/que me tengáis por fiel/y a tí, mi verde laurel,/que de mis males te acuerdes" (15).

Dejando aparte muchos pasajes que pudieran ser repetitivos, veamos uno de El ofensor de sí mismo, de Cristóbal de Monray y Silva, en el que aparece el tema del locus amoenus como lugar de retiro e introspección: "En este jardín florido/donde músicas sonoras/de galantes pajarillos/suelen despertar la aurora;/aquí, donde dulcemente/la primavera hermosa/llama a cortes a las flores,/junta a cabildo las rosas,/pues me convida el silencio,/quiero averiguar a solar/motivos de mi disgusto/y escrúpulos de mi honra" (16). Y otro de El indiferente al amor, comedia de Mira de Amescua, que sitúa la escena en un lugar extremadamente grato: "Este jardín ameno/de flores, plantas y de frutas lleno,/el cielo nos retrata;/ese estanque de plata/el cielo es cristalino ..." (17).

Estos fragmentos líricos incluidos en comedias y dramas son semejantes a los muchos poemas de la época que tratan estos aspectos; ya hemos visto un ejemplo de Lupericio Leonardo

de Argensola que contenía una referencia al paraíso bíblico. En la misma línea se expresan los dos poetas que son seguramente los que con mayor detenimiento se han ocupado de estos temas: el murciano Polo de Medina y el granadino Soto de Rojas. Un breve epigrama del primero vuelve al paralelismo con el paraíso bíblico en tono burlesco: "Entré, Lauro, en tu jardín,/y vi una dama o lucero/y a una viejo o cancerbero/que era su guarda y mastín./Es todo tan excelente/que me pareció el vergel/que Adán perdió, viendo en él/fruta, flor, Eva y serpiente" (18). Pero su obra fundamental son las Academias del jardín (1530), que convierten a éste en verdadero protagonista de la experiencia lírica y sensorial del poeta. Muchos de sus poemas se centran en elementos concretos del jardín, como es el caso de los naranjos: "Pomos de olor son al prado,/en el brasero del sol/estos naranjos hermosos,/que ámbar exhala su flor./Perpetua esmeralda bella/donde en numerosa voz/mil parlerías nos canta/el bachiller Ruiseñor./Entre cuyas tiernas hojas/las flores que Abril formó/de estrellas breves de nieve/racimos fragantes son/metamorfóseos del tiempo/que, en dulce transformación,/hará topacios mañana/lo que son diamantes hoy;/a cuyas libreas vendrá/ser vistosa guarnición/ramilletes de cristas/fragantísimo candor./Rico mineral del valle,/adonde franco nos dio/oro el Enero encogido,/plata el Mayo ostentador." Y el de los claveles: "Sangrienta lluvia de flores,/tantos al prado amanece/que ennegrecer los sentidos/ con tanta frecuencia tienen/.../Carmesí tapicería/con que el prado se guarnece/y en los estrados de Flora/de grana fina tapetes/.../El crédito son de Flora/estos hermosos claveles,/que en los solares del prado/noble ejecutoria tienen" (19).

El jardín de Polo era el escenario de sus reuniones literarias y artísticas y se hallaba cerca de Murcia. La combinación de actividad intelectual y goce sensual de la naturaleza confiere a estas producciones líricas una significación enorme y atípica en el panorama de la cultura española de la

época, aunque el tono general es más bien superficial y colorista, entre lopesco y culterano. No obstante, tal vez por ello resulta más cotidiano y próximo y menos retórico, más cercano al propio Horacio que a la tradición pastoril que interpretó a éste en clave artificiosa.

El título de la obra más importante de Soto de Rojas, Paraíso cerrado para muchos y jardín abierto para pocos (1652), alude directamente a la intención del autor. También en este caso hay un jardín real y no sólo un sujeto poético. El autor se fue creando un auténtico paraíso particular mediante la compra de casas y la construcción de un carmen en el Albaicín según la misma estética que luego se plasmará en su poesía. Tanto el jardín de Polo como el de Soto se basan en la idea renacentista -comentada al principio de este capítulo- del jardín como Academia, como lugar donde seguir un itinerario filosófico en busca de la verdad. El Paraíso cerrado se divide simbólicamente en siete mansiones, número de tradición pitagórica, que corresponden a las siete zonas del jardín, accesibles mediante gradas ascendentes o descendentes. El final remite a la sabiduría divina tras haber pasado por las divinidades paganas, destacadamente Apolo y las musas con su conexión con las artes liberales y la vida intelectual. Hay una síntesis del locus amoenus arcádico y el paraíso cristiano. A pesar de todo este contenido no pierde en ningún momento el anclaje en el mundo de los sentidos.

En el comienzo se lleva a cabo una contraposición con el tema de las ruinas: "Entre amargos fragmentos de murallas/ y períodos tristes de ruinas/que de los tiempos la horrenda historia/ofrecen sin ornato a la memoria/.../aquí, entre el duro estilo /que escabrosa vacea/de un cerro antigua la cabeza fea./ por voluntad divina, humano aviso,/delicioso pronuncia un paraíso" (20). El tema tan habitual del paraíso adquiere mayor fuerza

al estar rodeado por este atrezzo de decadencia y fealdad.

En un interesante y erudito pasaje se alude a superioridad de la belleza "natural" sobre las abstracciones filosófico-matemáticas: "No la imagen del círculo más claro/ que Euclides manifiesta,/no de Vitruvio ocupación molesta /en triángulos, óvalos y cuadros,/triglifos y metopas./vio tanta luz, correspondencia tanta,/cual esta leve, armoniosa planta,/que, en diez veces cincuenta/varas, siete mansiones alimenta" (21).

En las novelas y comedias de Castillo Solórzano aparecen también jardines amenos y paradisíacos, como el que forma parte de la morada del sabio en el monte de la crianza bien lograda: "Un ameno jardín donde no hay árbol fructífero que no esté plantado, ni flor odorífera que no esmalte aquel ameno espacio. Las fuentes que secundan aquel alegre paraíso son dos, éstas traídas de la eminente cumbre del monte allí, cuyos despeñados cristales son refrigerio del calor y fomento de aquellas plantas y flores" (22).

#### IV. La Naturaleza, la soledad y los afectos humanos

El jardín es presentado muy frecuentemente como lugar de retiro, idóneo para la soledad y la meditación. En el poema de Lope que versaba sobre su jardín (ver nota 10) veíamos cómo el poeta vive retirado "si no virtuosa vida, nunca ociosa", es decir, el jardín es el marco de sus actividades creadoras. En el pasaje de Cristóbal Monray ya citado (ver nota 16) se acude a él como lugar de reflexión y encuentro con uno mismo en medio del silencio y la hermosura de tal escenario. El jardín inculto es el tema de una parte del poema de Bartolomé Leonardo de Argensola que se ocupa del más amplio del retiro a la aldea: "...Todo este cuarto en un jardín fenece/no trasquilado, que su verde greña/para apetito de la ensalada crece./.../ Tal que,

si de pincel vieres la quinta/entre altos sauces o en ribera  
amena,/dirás que deste original se pinta" (23).

Los temas de la soledad y el reposo son fundamenta-  
les para los personajes de Los encantos de Bretaña, obra teatral  
de Castillo Solórzano: "Con las damas que me sirven/entre jazmi-  
nes y mirtos/de un jardín engaño el tiempo/con juegos entretenidos"  
"Ami cansancio procuré el reposo/que brevemente mi deseo alcanza,/  
junto a una clara fuente que dilata/entre esmeralda verde undosa  
plata". "Gustosa es la soledad/para mi melancolía/entre las hermo-  
sas flores/que esmalten aquella quinta" (24).

En la obra de Polo de Medina -las Academias y los  
Ocios del jardín-, ese sentimiento de paz interior que acompaña  
a la contemplación y disfrute de la naturaleza en soledad da lu-  
gar a una perfecta armonía entre el jardín y su morador humano; así  
dice en Ocios de la soledad: "Ven y en calles de flores,/ en calles  
de cipreses te pasea,/verdes gentileshombres deste prado,/hermosos  
chapiteles de esmeralda,/o torres eminentes,/donde trepando en  
lazos maravillas,/son tocadas del viento campanillas/.../mudos  
arroyos, calles cristalinas,/que por calles los tengo de Venecia/  
.../[selva:] opulento tesoro/que su esmeralda se convierte en  
oro,/por los gusanos seda alambicada,/cuyos árboles son muro  
frondoso/de Murcia, patria nuestra" (25). La actitud de nuestro  
poeta se opone a la de tantos otros que aconsejan abandonar todo  
lo que distraiga de las tareas ascéticas de la salvación; en él,  
el gran tema barroco de la soledad no consiste en un rechazo del  
mundo de lo real sino en la creación de un ambiente propicio para  
su mejor goce. En las referencias al tiempo no hay desencanto y  
melancolía sino deseo de detenerlo, de establecer una nueva di-  
mensión temporal a la medida de ese entorno que el poeta se crea.

Soto de Rojas es el gran heredero del Góngora de  
las Soledades; como éste, parte del desencanto y menosprecio de  
la vida cortesana y se refugia en la soledad de un entorno propio

y más natural. Trillo de Figueroa se refiere a este aspecto al final de su Introducción al Jardín cerrado : "Así ha vivido [el poeta] al retiro, no para olvidarse así, ni para negarse al mundo que no es posible estando en él, sino para mirar al mar desde la playa y alumbrar con sus escritos las cautelas de sus ondas" (26). Es más que notable la lucidez de estas observaciones, en las que no sólo capta el sentido de la soledad en la obra de Soto y lo opone al propio de su tiempo desde una postura crítica sino que además plantea claramente el arte como forma de conocimiento.

Desde un punto de vista formal, en la Aprobación del licenciado don Bartolomé Ramón de Morales, abogado en la Real Chancillería de Granada, que precede a dicha introducción, se habla de los tópicos presentes en este tipo de obras: "el común achaque de las flores, la universal desdicha de los árboles, que breves horas las deslucen, que indignado soplo del Austro los desnuda". El poema fedime sus temores haciéndole ver eternas y durables esas flores, "pues docto jardinero las ha trasplantado a más vividoras hojas, donde... vestirán eternos sus verdores, serán ya indefectible paraíso a todos abierto, jardines permanentes a ninguno cerrados" (27).

El intercambio sentimental con la naturaleza representada en el jardín abarca también los aspectos ya comentados en el capítulo dedicado a la naturaleza libre. Los efectos del grato ambiente natural sobre los conflictos humanos y la comunicación con la Naturaleza como consuelo son temas recurrentes en la obra de Lope; hemos visto un ejemplo del Acero de Madrid (ver nota 15). En La confusión de un jardín, de Agustín Moreto, hay una alusión a la influencia que ejerce sobre el ánimo un determinado ambiente de intimidad y misterio: "Jardín y noche, que alientan/el ánimo más cobarde/y en la mayor cortesía/despiertan las libertades". "Nunca faltan azares en jardines,/y más en un jardín

como lo es éste,/donde sobran hileras de jazmines" (28).

La antítesis, es decir, el topos del efecto de una cierta presencia humana sobre la Naturaleza, forma parte también de la retórica del tratamiento literario del jardín; ya lo veíamos en Lo que pasa en una tarde, obra en que el personaje menciona unos parterres: "¡Qué mucho que estén floridos/siendo de esos pies pisados!" (ver nota 7). También de Lope es el siguiente pasaje, que corresponde a la comedia El amigo por fuerza y es claro ejemplo de hipérbole barroca dentro del tema que nos ocupa: "Cuando cierto no supiera/que aquí estábades, señora, /el jardín me lo dijera,/que por él parece ahora/que pasa la primavera./Que han salido flores tantas/al milagro de esas plantas,/que se echo de ver su dueño" (29). Cierta relación con esto guarda la imagen retórica de La noza de cántaro: "¿No has visto en un jardín de varias flores/la primavera en cuadros retratada,/que por la variedad de los colores/aun no tienen color determinada,/y en medio ninfas provocando amores?/Pues así se mostraba dilatada/la escuadra hermosa de las damas bellas,/flores las galas, y las ninfas ellas" (30).

El tema del amor ha estado tradicionalmente unido al del jardín, y tan estrechamente que incluso la literatura del siglo XX conserva en muchas ocasiones rastros de ese vínculo en toda Europa. De los innumerables ejemplos que nos ofrecen las letras barrocas españolas presento sólo uno de Lope de Vega perteneciente a Jorge Toledano: "A quien de amor no muriera/presto enfermaran de amores/las bellas plantas y flores/deste jardín y ribera" (31); otro de Calderón, de El galán fantasma, donde se hace partícipe al jardín de la pretérita felicidad y presente desgracia del personaje: "Triste funesto jardín./tú, que un tiempo más alegre,/si pompa del amor fuiste,/ruina ya del amor eres,/donde al cielo que lo mira/y a la tierra que lo atiende,/representó



la fortuna/tragedias de amor, que pueden/tanto mover a las flores,/ tanto ablandar a las fuentes,/que las fuentes y las flores,/de piadosas y corteses,/corran por perlas corales,/den por jazmines claveles./Oye mis desdichas, pues/lugar a mis dichas deben/tus cristales y tus rosas/por lo que se les parecen;/que mis dichas son flores y son fuentes/o por lo fugitivo, o por lo breve./ Yo vi, yo vi coronado,/en este jardín alegre,/de victorias al amor..."

"Haré cubrir esta boca/con una trampa, de modo/que con las plantas y flores/continuando los adornos/del jardín, engañar puedan/al austro, al cierzo y al noto/.../Con esto, y con el temor/que ya publicado noto/tendré cerrado el jardín/todo el día, porque sólo/para ti de noche abierto/ esté..." (32). Y un terceto de Tirso en cuya obra La huerta de Juan Fernández hay un personaje que se disfraza de jardinero por amor a una dama de la casa y utiliza expresiones como "Jardinero de amor por vos me veo" o "Jardinero soy de amor" (33).

En La ventura con el nombre, del mismo autor, se toca el tema más clásico que barroco de la naturaleza que sigue su propio ritmo a pesar de los sufrimientos humanos: "¡Qué mal divertía cuidados,/jardines que Flora pisa! Mi llanto os provoca a risa./cristales despedazados./Tejes al abril brocados,/necias flores;/que si cuadros, bastidores/de Amalteas,/cortan al mayo librea,/¿qué importa, pues su tributo/no da fruto,/aunque esperanzas recrea?/Vengaréme cuando os vea/que me imitáis en el luto". (34).

Y en Los ramilletes de Madrid Lope utiliza el jardín como base para una imagen literaria sobre la mudanza de los sentimientos: "Pero, -por Dios, que soy necio!;/que quien es jardín mudable/está bien en este puesto,/porque es jardín medio día/y el otro medio de vemos/campo inútil de pizarras./Y así, vuestro pensamiento:/al alba es jardín de flores/y a la noche es campo seco" (35). Los cambios en la naturaleza son

espejo de la inconstancia humana, tema favorito de la faceta más melancólica de la mentalidad barroca y ya comentado en el primer capítulo de esta parte.

#### V. El jardín, interlocutor y protagonista

Los personajes que se retiran al jardín en busca de soledad, distracción de sus penas i ahondamiento en sí mismos lo convierten en interlocutor mudo al igual que hacían los que salían a campo abierto o se abandonaban a la contemplación de la salvaje belleza de bosques y montañas. Las invocaciones al jardín y a sus habitantes vegetales tiene también por objeto mayoritariamente las quejas amorosas, como sucede en numerosos textos lopescos. Así es en Abindarréez y la hermosa Jarifa: "Jardín, que adorna y viste/de tantas flores bellas Amaltea:/ aquí, donde tuviste/aquella primavera que hermosea,/cuando por ti pasea;/aguas, hierbas y flores,/aquí vengo a quejarme,/y no de sus rigores,/sino de un imposible mal de amores,/que ya quiere acabarme" (36).

En El ingrato se hace alusión a un aspecto ya considerado en el capítulo dedicado a los teóricos del arte y que sin duda formaba parte del acervo cultural de la época: los efectos de la música sobre el ánimo, puestos aquí en relación con los de los elementos que conforman el jardín; tal influencia atañe al entendimiento y a los sentidos: "Fue tes que en estos jardines/escucháis las ansias mías/entre verdes celosías/de hierbas y de jazmines;/fieras, monstruos y delfines,/que entre galeras y naves/de murtas, flores suaves,/parece que los sentidos/los ha dejado dormidos/la música de las aves". "Los filósofos dijeron/que las aguas, cuando corren,/como los músicos, hacen/muchos efectos mayores/.../Así este porque, esta fuente;/esta murta y estas flores/en la Infanta mi señora/han hecho que se transforme/su entendimiento,y también/sus sentidos..." (37).

En Ver y no creer se acompañan los movimientos de la vida de la naturaleza a los del corazón humano, ya haciéndolos participar en éstos ya reflejando en ellos antropológicamente rasgos propiamente humanos como la soberbia: "Líquidas fuentes puras,/espejo destos álamos sombríos,/arroyo que murmuras /risueño mis llorados desvaríos;/tiernas y hermosas flores,/verde jardín, alegres ruiseñores". "Verde jardín hermoso,/árboles que subiendo a las estrellas/el cielo luminoso/presumen escalar las cimas bellas,/cuyos locos intentos/simbolizan soberbios pensamientos". (38).

Pero es más frecuente, como ocurre en la lírica, la sollicitación por parte del personaje o poeta de la participación de la naturaleza en sus sentimientos, como en este pasaje de El labrador del Tormes: "Puras, risueñas fuentes/deste jardín hermoso,/que en curso pavoroso/dais perlas transparentes/al nacer que del día/nace en celajes sobre el alba fría,/si mi tristeza os nueve,/llorad conmigo, aumentaréis mi nieve" (39).

Finalmente hay un cierto número de obras teatrales en las que el protagonista es el propio jardín, como se hace patente muchas veces desde el mismo título. Esta importancia del jardín como escenario -un escenario que condiciona el desarrollo de la acción y la peripecia interior de los personajes- revela la que tenía en la vida cotidiana de unos determinados estratos sociales y el gusto general por tal ambiente, muy adecuado como ya he dicho a las acciones de carácter misterioso. Tal gusto concuerda con el que ponen de manifiesto los documentos de la época, según los cuales era frecuente entre las clases superiores y medias de la sociedad el poseer cuadros de paisaje y vistas de jardines.

Acerca de este género de comedias es Calderón de la Barca quien nos ofrece una estadística más amplia, lo cual revela que este gusto se acentúa según avanza el siglo. De Lope tenemos, por ejemplo, El jardín de Vargas, cuyo asunto se basa

tal vez en una tradición de esta villa toledana o referente a alguna ruina de palacio jardín existente entonces: "Vite en el jardín hermoso/Del Alcázar, que de espumas/de los enojos del Tajo/perlas engendra en las murtas,/sirviendo de ninfa hermosa/ (que poco he dicho) a las fuentes;/que si se burlan cristales/tú les venciste en las burlas". "Y por lisonjero fin/te han de adornar tantas flores,/que enor se cifre en colores/deste amoroso jardín./ Y lisonjero a su gloria,/haré que el Jardín de Vargas/para eternidades largas/deje a los hombres memorias". "Para echarme de la corte/tomé como afable objeto/que le plantase un jardín,/que hay delitos jardineros./Este, aunque no está acabado,/a su majestad ofrezco,/que sus esmaltadas flores/y sus empinados cedros/tanta belleza acrediten/y se autoricen tan bellos/que en lisonjeras guirnaldas/causen envidia a los cielos". Se trata en esencia de la creación de un jardín por un personaje, jardín que se muestra al final de la comedia según una nota sobre el decorado: "Aquí he cifrado, señor,/con estudioso artificio,/el jardín que me mandaste,/tan hermoso como rico./Estas Ninfas y estos Faunos,/que enlazan hermosos mirtos,/les dio perfección la mano/del que plantó el Paraíso" (40).

De Tirso ya he mencionado La huerta de Juan Fernández (ver nota 33), parte de cuya acción transcurre en la famosa "huerta" propiedad del regidor de Madrid de este nombre. Este conjunto de jardines se encontraba en el Prado de Recoletos esquina a Alcalá y, muy apreciado por los madrileños, constituía meta de sus paseos vespertinos. Había lavaderos con agua abundante, diversos jardines escalonados con árboles frutales y flores, etc. (41).

De Moreto hay que mencionar La confusión de un jardín, en que éste es asimismo escenario (ver nota 28).

En cuanto a Calderón, Apolo y Climene se desarrolla en el jardín del templo de Diana, al cual no se puede entrar

por haberlo prohibido el rey bajo pena de muerte. El título de la comedia El monstruo de los jardines alude a las apariciones nocturnas de Aquiles en los jardines para ver a Deidamia. Dicho personaje descubre el escenario natural al salir por primera vez de la gruta donde estaba encerrado: "Aquel azul resplandor/el cielo debe de ser./La tierra, a mi parecer,/será este hermoso verdor;/éste árbol, ésta flor,/ave ésta, ésta transparente/fuente, aquél mar... Mas detente,/discurso, que tu voz yerra;/que esto solo es cielo, es ~~tierra~~,/mar, árbol, flor, ave y fuente./Cielo, pues está adornado/del sol y de las estrellas;/tierra, pues colores bellas/su ~~vestidura~~ matizado;/árbol, pues de su tocado/el viento las ramas mueve;/flor, pues aljófares bebe;/mar, pues riza albas espumas;/ave, pues tremola plumas;/y fuente, pues toda es nieve" (42).

En El galán fantasma el protagonista se aparece en el jardín donde fue asesinado; su enamorada visita el lugar recitando elegíacos versos en los que es patente también la relación con el tema del amor en su dicha y en su desdicha, así como el de la participación de la Naturaleza en las emociones humanas (ver nota 32). Pero, como lo que interesa es crear intriga y escapar a lo que con acierto llamó Lope "la cólera del español sentado", la sangre no llega al río y al final resulta que, en una combinación de catarsis clásica y happy end moderno, se descubre que el simpático galán de los setos está vivo. El jardín de Falerina se basa en la leyenda de esta denominación acerca de un lugar mágico donde los humanos quedaban transformados en estatuas; tal vez parte de algún antiguo mito prerromano. Hay alusiones a ella en Ariosto y en el Amadís. Contiene, como es tan frecuente en esta época de símbolos y emblemas, una simbología moralizante: los engaños de este jardín son los de los sentidos, que obstaculizan al hombre el cumplimiento de su noble destino. Calderón escribió también un auto sacramental del mismo título, así como Lope una obra que se ha perdido. He aquí

algunos fragmentos dedicados a describir este lugar: "Su primero resplendor/en bello jardín me veo,/que no pudiera el deseo/imaginarle mejor./Mil aromas cada flor,/cada fuente mil raudales,/cada ave mil-celestiales/tonos.../y en prodigio tanto,/todo junto es un escanto,/pues que suspenden iguales/sus matices, sus voces y sus cristales". "Vuelve a ver el vergel/cuya menor raíz/da en hojas de esmeralda/claveles de rubí/.../Eterna primavera/el año será aquí/sin que de doce meses /sepas más que el abril". "Sólo vi reales palacios/entre jardines tan ricos/y tan hermosos, que son/ retratos de un paraíso" (43).

## VI. La pintura: el jardín flamenco y el jardín italiano

Son los modelos del manierismo flamenco los que durante la mayor parte del siglo dan la pauta a los pocos pintores -muchos de ellos hoy anónimos- que por gusto o por encargo cultivan ocasionalmente esta modalidad, unas veces a través de la copia directa de grabados o pinturas del Norte, como es el caso de Latías Ximeno, y otras adaptando esa misma forma de ver a la representación de lugares reales, como en las versiones conservadas de los jardines de la Casa de Campo y el Buen Retiro. En ellas llaman poderosamente la atención las distorsiones perspectivicas habituales también en la pintura de arquitecturas, como ya he comentado en el capítulo anterior, y en los modelos manieristas de ambos géneros. Sirvan de ejemplo en cuanto a la Casa de Campo la de mejor calidad, conservada en el Museo Municipal de Madrid y de carácter más panorámico, y la anónima propiedad del Museo del Prado pero depositada en el Municipal, vista que muestra el parterre central del jardín. Su comparación con las también anónimas del Museo de Burgos, que representan zonas de un jardín que pudiera ser del Buen Retiro -pero más probablemente compuesto a partir de retazos de realidad-, pone

de manifiesto la disposición jardinística favorita de las primeras décadas del siglo, que obedece igualmente a los modelos flamencos del siglo anterior con su ordenación geométrica, atendida en todo momento a una rigurosa simetría que busca las perspectivas múltiples y la compartimentación en pequeños jardines yuxtapuestos. Más adelante cambiarían los gustos y se pasaría a la aplicación de un sistema unitario puramente barroco, supeditado a un punto de vista dominante; Herrera Barnuevo inicia en 1662 esta dirección en los Jardines de la Isla de Aranjuez, siguiendo las normas introducidas por Velázquez durante el período en que actuó como superintendente de las obras reales.

Por lo que al paralelismo con los textos literarios se refiere podemos suponer que tanto los jardines en que se desarrollan escenas teatrales como aquéllos en que los poetas buscan y depuran su inspiración se aproximan más a los del primer tipo, configurados a base de elementos reducidos y más propios para la intimidad, el misterio y la reflexión, que las grandiosas perspectivas que introducirán los jardines italianos y sobre todo los franceses más adelante.

El jardín velazqueño y postvelazqueño nos ofrece los ejemplos más notables en el panorama de todo el siglo. El conocimiento de la pintura veneciana por parte de Velázquez, tanto en la colección real española como en la propia Italia, fue decisivo para sensibilizar su prodigiosa retina en este aspecto. El profundo entendimiento del jardín romano, de su luz y su ambiente, es un punto de enorme importancia a la hora de valorar su posición dentro de un fenómeno tan complejo y conflictivo como es el Barroco. Como dice Emilio Orozco, Velázquez hace sentir la emoción de la belleza ambigua del jardín, la melancolía y la nostalgia de un momento irrepetible (42). Añadiré que esta ambigüedad esencial del jardín tiene mucho que ver con la que ya he señalado en relación al tema de las ruinas. La elegancia de Veláz-

que y su actitud distanciada -y en cierto modo también ambigua- lo sitúan más allá de todos los tópicos habitualmente aplicados al Barroco. En estos paisajes se manifiesta su rica personalidad de hombre formado en el manierismo y en la cultura humanista de la época, de pintor barroco en el sentido menos superficial del término, más referido a complejidades internas que formales, y de paisajista que anticipa el arte moderno. En los jardines de Velázquez y de su directo heredero, Mazo, se capta la concepción del jardín como lugar que es al mismo tiempo de exterior y de interior, como una estancia palaciega que no excluyera el esplendor de la naturaleza. En el jardín, el hombre barroco puede dar rienda suelta a su proclividad al artificio sin renunciar a su ideal tendencia hacia lo natural, lo vivo y lo dinámico. En el jardín italiano prima una concepción como obra de arte en la cual sobrevive la visión humanista del siglo anterior; es un dato más que hay que tener en cuenta si se quiere intentar resolver en algunos puntos la oposición dialéctica de Manierismo y Barroco.

El Estancue del Buen Retiro de Mazo, aparte de una posible alusión literaria concreta -se ha señalado la comedia de Calderón El escondido y la tapada-, es interesante en su comparación con las vistas de los mismos jardines antes comentadas. Aquí se renuncia a lo descriptivo y a lo minucioso en favor de la creación de un ambiente de mágico sosiego, y a la panorámica y a la perspectiva caballera en favor de la observación reducida a un rincón íntimo y grato. Esta comparación puede servir para ejemplificar el contraste de dos épocas y de dos concepciones diferentes dentro de esta modalidad.

## VII. Conclusiones

Con los textos seleccionados en estas páginas y muchos otros más se pueden formar dos grandes grupos. Los per-



tenecientes al primero tendrían un carácter "decorativo" y superficial, siendo básicamente descriptivos; en el teatro responderían a la necesidad de intercalar pausas líricas y de precisar en ocasiones el escenario de la acción. Estos pasajes tienen un buen lugar en la obra de Lope; por ejemplo, en La gallarda toledana se describe así la Casa de Campo: "Pasó el alto Guadarrama,/ desde cuyo frontispicio/se ven los campos alegres/de Manzanares, un río/a quien da nombre un lugar/porque allí toma principio/con Madrid, en bosques franco,/y en agua aunque clara esquivo,/ a cuya vista se mira,/entre mil olmos antiguos,/la hermosa Casa de Campo,/que éste es su propio apellido/.../Entramos por un jardín/a quien el agua de un risco/a cada flor daba un caño/entre arrayanes y mirtos/.../Luego los hermosos cuadros/de la primavera vimos,/dechados de sus labores/sobre la tierra extendidos" (45).

En El mayor rey de los reyes encontramos invertida la imagen poética de la belleza humana descrita en términos de jardinería, tópico que se inserta en el grupo de los puestos en solfa por el genio mordaz de Quevedo: "En este hermoso jardín/que enseña por bellos labios/del clavel y del cardín,/haciéndole al cielo agravios,/dientes de blanco jazmín" (46). En La octava maravilla se alude hiperbólicamente a las bellezas de la ciudad de Sevilla y entre ellas a sus jardines, probablemente los del Alcázar: "Tus jardines hibleos,/que parecen los campos eliseos;/tu río lleno de oro,/conducidor de venturosas naves/cargadas de tesoro,/de cuya puerta antártica las llaves/te concedió Anfitriote,/que a tu contradicción llegar permite./Tu famosa alameda,/de las columnas de Hércules honrada..." (43).

De Calderón tenemos también ejemplos como el de Afectos de odio y amor, producto también de la hiperbólica pluma de los escritores barrocos: "Si quieres ver,/señora, el mejor jardín/que en los campos de la aurora/bosquejar supo el abril,/

por más que vario mezclase/en uno y otro matiz/los claveles ciento a ciento,/los jazmines mil a mil,/ponte en ese mirador,/verás la esfera puñir/de la plaza de palacio/el más hermoso pensil/de plumas y de colores/que vio el sol desde el turquí/campo azul, adonde fénix/de la Arabia de zafir,/o muere para nacer/o nace para morir" (48).

No muy diferente de éstos es un pasaje de El marqués del Cigarral de Castillo Solórzano: "En este prado, que Flora/esmalta de bellas flores,/donde en su espacio atesora/entre lucidos colores/su blanco aljófar la Aurora./Aquí donde ve Amaltea/su bella copia esparcida,/y en los cuadros que hermosea,/la república florida/con aromas nos recrea" (49).

Una obra literaria que guarda estrecha relación con las artes plásticas es la dedicada al palacio del Buen Retiro por Manuel Gallegos en 1637; cito solamente unos versos: "Si pintar quiere el Prado, allí Amaltea/formar abrilés deliciosos sabe./Cuando al cielo retrata en lienzo breve/dulce la esfera en su matiz se mueve/mi plata más tranquila, más serena/en sus dibujos corre, que en mi arena" (50).

No faltan con todo textos que testimonien un planteamiento del tema más profundo y sentido, como el Huerto deshecho, poema de Lope que respira una gran ternura hacia la naturaleza: "Antiguamente fueron/dignos los huertos, si las flores amas/del honor que les dieron/los griegos y latinos epigramas/.../Qujábase la tierra/en su principio que el celeste manto/tanta hermosura encierra;/y Júpiter, que amó las selvas tanto,/porque no pudo darle luces bellas,/las flores igualó con las estrellas./.../Alivio de mis males,/miseró huertecillo, que dormía/libre de penas tales,/sus flores acechando al alba el día/para abrir de pimpollos tanta suma ,/y yo su luz para tomar la pluma./ A un tiempo nos quejamos/él con la voz de que le roba el viento/ las flores y los ramos/y yo de ver que en su furor violento/no

respetase Júpiter airado/la verde oliva y el laurel sagrado./.../  
 No siente más fatigas.../que yo mi inútil huerto./robado como  
 Hespérides de Alcides./y en el campo desierto/otra Numancia de  
 árboles y vides,/un Sagunto de flores y retamas,/las piedras ho-  
 jas y los muros ramas./.../Huerto de esta ribera,/para siempre  
 se fue, ¡qué infausto día!./la dulce primavera/que con su hermo-  
 so pie te florecía;/por eso te faltó sereno el cielo./y a su  
 occidente sol siguióse el hielo./ A mí me daba vida/y a ti te  
 daba flores./Ya la muerte, con su veloz partida,/en estériles  
 campos nos convierte:/que a vivir estos valles, no lo ignores,/  
 a mí me diera siglos y a ti flores" (51).

En el otro grupo de textos se pueden incluir todos aquéllos que presentan conceptos y tópicos propios de la época, los cuales son básicamente los mismos que veíamos al tratar el primer modo o paisaje natural, como el locus amoenus, el escenario para el amor, la participación de la Naturaleza en los sentimientos humanos, la invocación a sus elementos, la soledad, el recogimiento y la introversión, etc., y otros más específicos del jardín como su identificación con el paraíso o Edén y la reflexión moral enlazada a tema como el engaño de los sentidos y la caducidad de la belleza, aspecto éste estrechamente vinculado con el literario y pictórico de la flor, parte integrante fundamental del jardín. En el arriba citado Huerto deshecho se aprovecha el tema para manifestar un profundo sentimiento de melancolía provocado por la reflexión sobre la caducidad de la vida humana, paralela a la destrucción de un amado pedazo de naturaleza.

Volviendo a la oposición dialéctica de naturaleza y artificio que abría este capítulo, cabe preguntarse para terminar si la actitud de los escritores, cuya ambivalencia hemos constatado en diversos textos, responde a una idea clara en las mentes de la época o se trata más bien de un tópico literario que se inclina en uno u otro sentido según conviene al elogio

que se hace, pues éste es el tono y la función más frecuentes de estos pasajes.

La respuesta, que ya avanzaba en el inicio del capítulo, puede resumirse en palabras de un economista de la época, Martínez de la Hata, palabras perfectamente aplicables al jardín según el espíritu de los tiempos: "Nunca la naturaleza produce algo en beneficio del hombre que no necesite que el arte y su ingenio lo perfeccionen".

=====

## NOTAS

=====

- (1) M. Fagiolo, "Il teatro dell'arte e della natura", Natura e artificio, Roma 1979, 138 ss.
- (2) Id., "Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino. Pirro Ligorio e la "filosofia" della villa cinquecentesca", Natura e artificio, 181 ss.
- (3) A. Rinaldi, "La ricerca della "terza natura": artificialia e naturalia nel giardino toscano del '500", Natura e artificio, 154 ss.
- (4) Cervantes, Obras Completas, ed. Aguilar, 80.
- (5) Góngora, Obras Completas, ed. Aguilar, 80.
- (6) Lope de Vega, Obras Escogidas, ed. Aguilar, III, 375.
- (7) Id., ed. Real Academia, II, 305-6.
- (8) Ibid., XIII, 584-5.
- (9) Id., ed. Aguilar, II, 78-81
- (10) Ibid., 132-3.
- (11) Poetas líricos de los siglos XVI y XVII, B.A.E., 42, 422.
- (12) Quevedo, Obras Completas, ed. Aguilar, II, 503-4.
- (13) Lope, ed. Real Academia, I, 513-4.
- (14) Ibid., III, 327.
- (15) Ibid., XI, 180.
- (16) Dramáticos posteriores a Lope de Vega, B.A.E., 49, 104.
- (17) B.A.E., 42, 422.
- (18) Ibid., 192.
- (19) AA.VV., Polo de Medina. Tercer centenario, Murcia 1976, 30/34-5.
- (20) Soto de Rojas, Paraíso cerrado..., Madrid 1981, 93-4.
- (21) Ibid., 97-8.
- (22) Castillo Solórzano, Fiestas del jardín, Hildesheim-Nueva York 1973, 512.
- (23) Bartolomé Leonardo de Argensola, Rimas, ed. Clásicos Cas-

tellanos, 128.

- (25) Polo de Medina, op. cit., 44-7.
- (26) Soto de Rojas, op. cit., 92.
- (27) Ibid., 75-6.
- (28) Moreto, Obras dramáticas, B.A.E., 39, 512/515.
- (29) Lope, ed. Real Academia, III, 256.
- (30) Ibid., XIII, 668.
- (31) Ibid., VI, 614.
- (32) Calderón, Obras Completas, ed. Aguilar, II, 651-2.
- (33) Tirso, Obras Completas, ed. Aguilar, III, 604/606.
- (34) Ibid., 980.
- (35) Lope, ed. Real Academia, XIII, 476.
- (36) Id., ed. Aguilar, III, 1179.
- (37) Id., ed. Real Academia, VI, 438/503.
- (38) Ibid., X, 355-6.
- (39) Ibid., VII, 14.
- (40) Ibid., XIII, 581/587/599/ 605.
- (41) Saltillo, "La huerta de Juan Fernández y otras cosas de recreo madrileñas", Bol. Academia de la Historia, 1954, I.
- (42) Calderón, I, 1785.
- (43) Ibid., II, 1905/1906/1911.
- (44) Orozco, Temas de Barroco, 170.
- (45) Lope, ed. Real Academia, VI, 78.
- (46) Ibid., VII, 243.
- (47) Ibid., VIII, 264.
- (48) Calderón, II, 1788.
- (49) Castillo Solórzano, op. cit., 380/384.
- (50) En AA.VV., Velázquez. Homenaje en el tercer centenario de su muerte, CSIC, 1960, 228.
- (51) Lope, ed. Aguilar, II, 261-4.

=====

PARTE III

=====

Capítulo I

=====

El primer tercio del siglo.

Entre el arcaísmo y la modernidad.

El conjunto de las obras realizadas en las primeras décadas del siglo XVII se caracteriza, valga la paradoja, por no tener carácter homogéneo alguno, por carecer de todo rasgo de común identificación. Y ello no puede sorprender si recordamos la escasez de antecedentes en la historia de la pintura española, particularmente dentro del siglo XVI, época tan rica en el resto de Europa occidental por lo que se refiere a planteamientos y hallazgos dentro del tema que nos ocupa. En España, en las primeras décadas del Seiscientos, no parecen haber calado en el hacer de los pintores, no ya la concepción genial e inimitable del Greco sino tampoco el clasicismo leonardesco o rafaelesco de los valencianos de la primera mitad del XVI o el estilo de artistas de procedencia o formación foránea como Pedro de Campaña y Pablo de Céspedes. Así pues, habremos de asistir a un interesante fenómeno de convivencia o confrontación de tendencias, estilos y formas, incluso a veces dentro de la producción de un mismo pintor.

Conviene recordar que a principios del XVI el desfase entre la pintura española y el resto de la europea era de casi una centuria; el mantenimiento de la herencia gótico-flamenca bloqueaba las novedades procedentes sobre todo de Italia. A mediados de siglo, con la introducción de lo rafaelesco - siempre con un punto de contacto con la propia interpretación flamenca de ese gusto - el desfase se reduce a medio siglo; en los años 70 y 80, Felipe II lleva a cabo con la empresa del Escorial una puesta al día en el sentido de adoptar los principios del manierismo reformado, vehículo del programa propagandístico de la Contrarreforma. Estos principios incluyen de manera muy señalada la apertura a lo real y por tanto - y ahí radica la gran importancia de las pinturas italianas y españolas que componen la decoración del monasterio, por otra parte no de primera calidad - el inicio del camino que conducirá al naturalismo, a la renovación del lenguaje formal (1). La escuela madrileña se nutrirá en



buena medida de los artistas sobre todo flōrentinos que se quedaron en España una vez concluida su participación en aquella empresa, así como de sus discípulos inmediatos: Bartolomé Carducho y Fabricio Castelo, después el hermano del primero, Vicente, el hijo del segundo, Félix, y quienes estudiaron o colaboraron con cualquiera de ellos. Casi todos estos artistas cultivaron el paisaje aunque sólo fuera de manera coyuntural y de ellos hablaremos en el Catálogo aunque muchas veces contemos únicamente con una base documental por haberse perdido tantas obras de esta fase primera del Barroco español.

Estas consideraciones generales no resultan por sabidas menos útiles a la hora de establecer un marco en el cual adquiera pleno sentido el planteamiento básico de este capítulo, articulado en torno a la contraposición de dos grandes bloques, el arcaísmo y la modernidad. El género paisajístico se inserta en esta dialéctica de una manera bastante peculiar y a veces en sí misma contradictoria, por lo cual hay que matizar las coordenadas en que se mueve cada uno de los pintores que lo tratan y el papel que el género tiene dentro de su propia producción: en unas ocasiones será vehículo de modernidad y en otras lastre de arcaísmo.

No cabe duda de que en las dos primera décadas del siglo el naturalismo representa lo moderno por antonomasia en toda Europa occidental, formulado genialmente por Caravaggio si bien no hay que olvidar que existían elementos previos a él y que contribuyeron a la formación de la corriente naturalista tanto por reacción - los excesos intelectuales y abstractos del manierismo - como por anticipación - el luminismo claroscuro de venecianos y cremoneses -. El gran campo de experimentación del naturalismo va a ser la naturaleza muerta, pareja y oponente al mismo tiempo del paisaje como género. El descubrimiento de la realidad como objeto artístico

y el progresivo interés por ella eran en Flandes fenómenos referidos por igual a ambas modalidades, pero en España se observa un claro desfase entre ellas tanto en volumen de producción como en calidad técnica e inventiva. De muchos de los principales artistas de esta época cuya aportación al naturalismo naciente fue significativa y que cultivaron específicamente el bodegón conservamos algún paisaje o al menos mención documental que atestigüe haberlo realizado, pero la comparación de uno y otro aspecto ofrece materia de reflexión por la divergencia que parece presidir la elección del artista en cuanto a modelos y a recursos expresivos.

Está claro, como señalaba en capítulo anterior, que estos pintores están menos dotados formal y temperamentalmente para el paisaje, pero tampoco hay que perder de vista el hecho de que el naturalismo toma desde sus orígenes un camino ligado al tenebrismo, a la representación de efectos lumínicos que, paradójicamente, no se dan en la naturaleza pero que ayudan a observar y estudiar ésta de forma óptima. Un contexto semejante deja poco espacio al paisaje; el propio Caravaggio no lo cultivó, a pesar de que partes de algunos de sus cuadros revelan un talento considerable.

Como resultado de tal cúmulo de factores nos encontramos con que los artistas que introducen el naturalismo en el bodegón y en las figuras y escenas - aun referidas a temas religiosos, precisamente donde el manierismo reformado atacó la recuperación de la realidad - utilizan esquemas tradicionales para el paisaje. El ejemplo modelico a este respecto es Sánchez Cotán con su contradicción entre una orientación naturalista y las soluciones paisajísticas de que se vale en los lienzos incluidos en el Catálogo, soluciones de clara procedencia flamenca como lo son también los fondos de bastantes de sus obras religiosas, que revelan un cierto interés por el

paisaje ya en su primera época toledana (pensemos en Cristo y la samaritana, San Juan en Patmos o Huida a Egipto) ya en la de su madurez en Granada (como en el Descanso en la huida a Egipto o en el Bautismo de Cristo). Hay que citar la observación de Orozco acerca de lo que denomina doble plano de creación: ideal y fantástica con trozos de rigurosa visión naturalista (2). Esta última habría de reducirse a la observación de elementos vegetales concretos y próximos, e incluso este aspecto podría resolverse mediante la copia de grabados nórdicos, tan precisos en estos detalles.

En contraste con las obras catalogadas y con los fondos de las arriba citadas es curiosa su actividad de imitador o más probablemente copista de los Bassano, evidenciada por el inventario de 1603 y de la que por desgracia no tenemos constancia material.

De Loarte y su taller no se ha conservado ningún paisaje o al menos no es posible identificar ninguno de los mencionados en inventarios, pero hubiera sido muy revelador para saber cómo resolvía el paisaje un pintor de lo más típico del primer naturalismo castellano; por los fondos de sus otras obras, de carácter flamenquizante y tradicional, se puede deducir que sería un caso análogo a Cotán.

Van der Hamen es autor de guirnaldas con paisaje, modalidad típicamente flamenca formulada por Daniel Seghers; las guirnaldas con figuras o una escena eran un elemento decorativo habitual en la corte española de la época. Es también característicamente nórdico el bodegón con apertura a un paisaje en un ángulo; en este sentido destacan los dos de Hamen del Escorial con sus minúsculos y delicados paisajes de pura rai-gambre flamenca al fondo. La actividad del taller de este artista pone de manifiesto la intensa demanda que ya empezaba a producirse en torno a esta modalidad pictórica. Que el gusto de

la nobleza y la burguesía madrileñas apuntaba hacia el Norte es un hecho demostrado por la preferencia de los comitentes por un pintor de origen, estilo e incluso apellido flamenco.

En los pintores más propia y puramente insertos en el primer naturalismo barroco que cultivan el paisaje vemos cómo para hacerlo se salen de los cauces por ellos elegidos y acuden a otras direcciones, como Mayno, que se inspira en el clasicismo, el propio Cotán con su flemenquismo arcaico o Van de Hamen, que apela también a la tradición flamenca, a la que está por otra parte más vinculado personalmente. Por lo tanto, si estos dos artistas - además de Loarte, que podemos incluir en este debate sólo de forma hipotética - representan la modernidad con sus naturalezas muertas, en cuanto al paisaje han de ser incluidos en el otro bloque, el del arcaísmo, manifestando de esta manera una posición ecléctica que no existe en Orrente - junto con Mayno el gran representante de lo moderno-, el cual armoniza con evidente habilidad los elementos de su formación toledana y la sugestión bassanesca que domina en la parte de su producción que aquí nos interesa. El protonaturalismo de los Bassano ofrece a Orrente la posibilidad de seguir una línea naturalista sin dejar de lado el paisaje, incluido por derecho propio en la producción de aquéllos aunque con un papel inferior al que desempeña en las obras de Orrente de la misma modalidad temática.

Hay que señalar desde ahora la "coincidencia" - es un decir - de que sean precisamente los artistas viajeros los que cultivan la pintura de paisaje: el mismo Orrente, Mayno, Cotán, Núñez del Valle. En época posterior veremos que sucede lo mismo con Velázquez, Ribera, Collantes, Mazo... El contacto directo del pintor murciano con los Bassano, ya indudable, será decisivo para insuflar a la pintura española aires modernos y universales; si, fuera de la empresa escurialense, el

desfase general era aún considerable, las distancias se acortan ahora notablemente; Leandro Bassano muere en 1622 y Orrente en 1645. Nadie ha resumido mejor que Argan la importancia de los Bassano dentro de la historia de la pintura, importancia que nosotros, atentos a nuestro tema, le aplicaremos entre líneas:

en ellos, particularmente en Jacopo, está el punto de partida de la pintura moderna, pues el valor no está en las cosas representadas sino en la calidad de la materia y en la factura pictórica que las representan. En cuanto al problema del espacio - esencial en el género que nos ocupa en su doble vertiente de naturaleza y arquitectura -, éste ya no es la forma universal de la creación sino el lugar de la vida, de la experiencia concreta de lo real. Se resuelve, en fin, con Jacopo la cuestión de la relación de teoría y praxis con el triunfo de ésta, único medio válido de experiencia de la realidad (3).

La comparación de la obra bassanesca con las pinturas de Orrente que figuran en nuestro Catálogo permite conceder al español una cierta originalidad y una innegable personalidad siempre dentro de una obvia dependencia. Por una parte, se puede decir que Orrente interpreta los modelos bassanescos en clave naturalista, renunciando - como es propio de su tiempo y de su temperamento - a los elementos manieristas que aún estaban presentes en aquéllas a pesar del mencionado triunfo de la praxis sobre la teoría. El aprendizaje con los Bassano no es utilizado por él como una cómoda repetición de fórmulas de taller fácilmente imitables y de éxito seguro sino como la manera óptima de canalizar sus propios intereses. Orrente da un paso adelante al aumentar la sensación de inmediatez y contemporaneidad de sus escenas, que no se contagian en ningún momento de la ampulosidad veneciana que la herencia recogida por los Bassano impone a la producción de éstos.

Por otra parte, y en relación con esto, hay en sus lienzos una mayor sensación de espacio; huye de la acumulación que, aun siendo de elementos en sí naturalistas, remite al horror vacui del manierismo. La consecuencia inmediata es la potenciación del paisaje, que en los Bassano no pasa de ser un fondo y en el murciano se constituye en protagonista de numerosos cuadros. En esto radica la significación de este artista con respecto a nuestro tema; con su fino y desprejuiciado entendimiento del paisaje y con la exportación a lejanos puntos de la Península de sus obras, modestas pero siempre gratas y muy apreciadas por pintores, tratadistas y coleccionistas, iniciará una línea que será causa y origen de muchos de los ejemplos más hermosos de todo el siglo, según veremos al examinar las producciones sevillanas del último tercio.

Se ha señalado con acierto la mayor analogía con Leandro dentro de los miembros de esta familia; ello se refiere a una común preferencia por una gama terrosa que singulariza a Leandro con respecto a la suntuosidad cromática típicamente veneciana de los demás. No es extraña esta coincidencia con un pintor español, proclive a estas tonalidades por tradición propia, sin contar con la habitual preparación rojiza, que las acentúa y les resta luminosidad. Lo mismo puede decirse con respecto a la técnica, más dura y lineal en Leandro que en su padre y hermanos; en Orrente es difícil establecer una evolución en este sentido por la falta casi total de fechas seguras, pero la Bendición de Jacob (1612) correspondería a esta proximidad, pudiendo suponerse que las demás sean posteriores, como parecen indicar la mayor habilidad compositiva y la progresiva importancia del paisaje y del ámbito espacial en general.

Hay que señalar que en el pintor murciano no existe el denominado "efecto de tapiz" propio de los Bassano; su eje-

cución es muy diferente, sumaria y lisa, así como su ordenación, más masiva. Lo separa también de sus modelos venesianos la concepción luminica: Orrente no utiliza el cono de luz de los Bassano, el foco que parte de un punto en el fondo y se amplía según avanza hacia primer término. En Orrente es menos dramática y dirigida, más general y difusa. Consigue, desde luego, efectos de claroscuro y visibles reflejos en determinadas superficies, pero mediante recursos muy distintos como la utilización de oscuras masas de arbolado.

Siendo muy diferente la dialéctica de luz y sombra en uno y otros, puede decirse que sus concepciones paisajísticas tienen en común el hecho de no ser totalmente ajenas a los presupuestos del naturalismo, en los cuales tiene este factor un papel tan decisivo.

Documentos y tratadistas nos revelan la buena fortuna que la obra de Orrente y en particular el género pastoral tuvieron en su época, fortuna que procuró al artista una buena posición económica y una clientela a la que alude Josepe Martínez cuando define estas obras como "adornos de piezas de grandes señores" (4).

Como contrapunto al carácter fundamentalmente bassanesco de sus paisajes hay que señalar que algunos de ellos pertenecen a una modalidad ausente de la producción de los venecianos: el paisaje rocoso. Estos casos nos sirven para no dejar caer en el olvido el sustrato toledano del artista, que remite al mundo del Greco aunque lo separen de él tantas cosas. En el Catálogo se examinan los casos concretos de parentesco estilístico con el cretense, que pueden constituir una aportación en sentido afirmativo a la polémica historiográfica sobre la vinculación de nuestro artista con dicho maestro.

En algunos de sus seguidores se acentúa esta

presencia de formaciones rocosas, que dan a los paisajes un carácter más fantástico y primitivo al mismo tiempo. De muchos de ellos no conocemos el nombre; de otros, por el contrario, no se han conservado paisajes. Por ejemplo, los fondos de Cristóbal García Salmerón revelan considerable fidelidad a Orrente pero son más fluidos y deshechos, como corresponde a la diferencia de dos décadas, que es el período que sobrevivió a su maestro. No sabemos si pintó paisajes y carecemos de toda referencia anterior a una - poco segura - del siglo XIX, además de la que podemos suponer que fuese una vista de Cuenca.

Recientemente se han identificado obras firmadas de Mateo Orozco (5), perteneciente ya al segundo tercio del siglo pero que se incluye aquí por su directa derivación de los modelos orrentescos, que incluso copia literalmente. En sus obras y alguna otra semejante, como el Viaje de la familia de Jacob de colección particular madrileña, se introducen nuevos recursos técnicos y lumínicos que abren las puertas a una renovada concepción del paisaje. Sobre ello volveré en relación con el paisaje sevillano del último tercio del siglo, pero ha de quedar aquí constancia de este eslabón intermedio formado por modestos artistas que parten del rico filón orrentesco.

El otro artista que representa la modernidad en estas décadas es Mayno. Hijo de milanés y formado en Italia en el medio más efervescente de aquellos años, su estilo armoniza rasgos de plena actualidad y los adapta con extrema habilidad a sus propósitos concretos. El naturalismo caravaggesco, personalmente interpretado, es el marco estilístico del conjunto de su producción, pero cuando tiene que representar paisajes se vale de los conocimientos adquiridos en su aprendizaje con Aníbal Carracci, testimoniado por Jusepe Martínez.

Especialmente su hermoso Paisaje con San Juan Bautista es perfectamente parangonable a las obras de este carácter que se realizaban en Roma por aquellos años bajo el



magisterio directo o indirecto del boloñés. Cabe resaltar el parentesco de nuestro pintor en este terreno con producciones de Filippo Napoletano<sup>(6)</sup>, que cultiva con frecuencia el mismo tipo de paisaje fluvial en que destaca - mucho más que Tassi - la superficie del agua, lisa como un cristal y que refleja los árboles y otros elementos de la ribera, característica elshemmeriana pero no carraccicesca que le confiere, junto con el denso verdor de la vegetación, un cierto aroma nórdico. Es también usual en él este formato acentuadamente apaisado, que en Mayno obedece al destino de sus cuadros (predelas de retablo) pero que hace más aparente la similitud con el italiano.

La figura más representativa del arcaísmo es Juan de la Corte, que prolonga hasta su muerte hacia 1660 la temática y el lenguaje formal del manierismo flamenco, su ambiente originario. Sus pocas fechas seguras manifiestan escaso progreso en su evolución; repite las mismas fórmulas - difundidas por toda Europa a través de estampas principalmente de Vredeman de Vries - que artistas como Louis de Caulery, Claude Deruet y tantos otros. De los numerosos paisajes atribuidos a él en los inventarios reales no se conserva ninguno identificable; este aspecto de su producción ha de ser juzgado por los fondos de muchas de sus escenas de batallas bíblicas o modernas y sobre todo por el Juicio de Paris (Málaga)<sup>(7)</sup>, que sigue fielmente la tradición flamenca y es sin duda el mejor. Más célebre fue en su época, no obstante, por la perspectiva arquitectónica a la flamenca, género en que fue especialista y que se origina fundamentalmente en la interpretación de los elementos clásicos o clasicistas italianos por parte de los artistas nórdicos, que aportan su más extremado sentido de la fantasía y una concepción del espacio muy diferente de la de los italianos, basada en el efectismo y en el alarde geométrico más que en la ordenación lógica de los volúmenes.

Corte está ligado a la decoración pictórica de la Torre de la Parada, para realizar la cual fueron contratados varios de los pintores que en los años 30 tenían mayor fama y relación con las empresas oficiales. Un documento procedente de la colección Cardenera y relativo al protonotario de Aragón, don Jerónimo de Villanueva, el poderoso protegido de Olivares, nos da a conocer las cantidades pagadas a algunos de estos artistas en 1637 por un total de 18 vistas de sitios reales: "Mas 48578 rs. y 28 mrs. de vellón, que se pagaron de esta manera: 10240 a Félix Castelo, pintor, por ... seis lienzos que pintó de casas de campo para la Torre de la Parada. 6780 rs. a Joseph Leonardo, pintor, de tres lienzos de pintura de casas de campo para la dicha torre. 5800 rs. a Juan de la Corte por siete lienzos de pintura de casas de campo que hizo. 3700 rs. a Pedro Muños por dos pinturas de casas de campo..." (8).

Es de destacar que Corte es el peor pagado de todos, pues recibe sólo 5800 reales por siete cuadros; es difícil decir sinello ~~se~~ debió a que los suyos fuesen de menor tamaño, pero hay que tener en cuenta que, si es cierto que Corte prefería un formato relativamente pequeño, tampoco son grandes, en su mayoría, los que se han conservado, siempre suponiendo que algunos de ellos coincidan con los mencionados en el documento, que no contiene especificación alguna.

Se puede aventurar que Corte no debía de ser muy apreciado como paisajista, puesto que, además, es Puga quien realiza los fondos de sus retratos ecuestres de la casa de Austria<sup>(9)</sup> y no sabemos si esta colaboración - absurda si se tratase de un pintor de reconocida maestría en el paisaje - se pudo repetir en alguna otra ocasión. Las vistas de sitios reales se le encargarían seguramente en atención a su fama como pintor de arquitecturas, género que <sup>interviene</sup> tanto o más que el paisaje

en semejante modalidad. Y sin olvidar que tampoco andaba el Madrid de aquellos años tan sobrado de pintores de paisaje como para que se pudiese elegir.

Estas obras son otro capítulo dentro del bloque del arcaísmo en nuestro tema y han recibido muy escasa atención por su carácter primitivo y su modesta calidad, rasgos que no afectan a todas por igual, pues, como se comenta más pausadamente en el Catálogo, algunas de ellas son merecedoras de mayor consideración por sus valores plásticos y por su sentimiento de la naturaleza y del espacio: no solamente el Buen Retiro, elogiado desde hace décadas por su finura técnica y cromática, sino también las dos atribuciones a Félix Castelo - una confirmada en el Catálogo y otra nueva - y la deliciosa Casa de Campo, gratísima en colorido, pincelada y ambiente.

El valor de estas obras es por una parte documental, ya que la mayoría de los edificios representados ha desaparecido total o parcialmente; ellas nos conservan el recuerdo de la fiebre constructiva de Felipe III, a quien se debe la iniciativa de realizar un cinturón de palacetes de reposo en torno al Escorial, muchos de los cuales servían de apeadero intermedio en los viajes reales. El jardín y en su caso el bosque los convierten en lugares de retiro y placer. El denominador común de todas estas edificaciones es su carácter austero y su aspecto de fortaleza, que han sido analizados en relación con la necesidad de crear una imagen determinada, un distanciamiento y sacralización cuyo símbolo visible es tanto esta arquitectura - óptimamente ejemplificada por el propio Escorial - como el hierático retrato cortesano (10).

Por otra parte, estas pinturas conectan con la tradición flamenca de los "retratos" de lugares naturales con arquitecturas, género que tanto se desarrollará en Inglaterra, adonde fue importado ya a fines del siglo XVI por los artistas flamencos y holandeses que se establecieron en aquel país. En

España, la escasez de ejemplos paisajísticos, sobre todo en esta primera etapa del siglo, da mayor importancia a las excepciones no sólo por sí mismas sino por lo que pudieran aportar al desarrollo de estas modalidades artísticas en la época inmediatamente posterior al menos dentro del núcleo cortesano. De hecho, las más avanzadas estilísticamente - el Buen Retiro y Acoca - pertenecen ya al mundo velazqueño; en el caso de haber sido todas ejecutadas por los mismos años supondrían una reveladora muestra de la coexistencia de corrientes avanzadas y rezagadas en torno a la corte madrileña. Básicamente, los pintores implicados guardan en muchos aspectos una analogía que resulta lógica si se piensa en el hecho, más arriba comentado, de que poseen parecida formación: Castelo es discípulo de Carducho, Leonardo y Puga lo son de Cajés. Ambos son los principales maestros de estos años, herederos de la tradición manierista reformada y representantes del primer naturalismo español.

A este grupo de artistas se recurre para los cuadros de batallas que habían de decorar el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, cuadros importantes para nosotros por sus fondos de paisaje; en ellos se utiliza un horizonte muy alto, no sólo por la tradición del paisaje topográfico flamenco sino también por la exigencia de descripción de la acción bélica y del terreno en que se desarrolla. Entre unos y otros se observan, dentro de la aludida homogeneidad de fondo, notables diferencias, pues mientras unos se mantienen apegados a esa tradición otros avanzan en el sentido de dar mayor protagonismo al paisaje; ejemplo de lo primero son los de Carducho (Fleurus, Rheinfelden y Constanza) y de lo segundo el de Cajés (Puerto Rico), suponiendo que el fondo le corresponda también a este artista, que no terminó el cuadro. Por su inventario sabemos que Cajés realizó algunos paisajes. De noticias documentales poco claras se podría deducir la colaboración de Puga en el

cuadro, pero como la actividad del pintor gallego es hoy poco más que una pura entelequia y más aún en el terreno paisajístico -en el cual no obstante era célebre en su tiempo- no se puede concluir nada decisivo acerca de este fondo, uno de los más hermosos de la serie. En él vemos que los tres planos se traban de manera hábil y natural en comparación con los de Carducho; el de Castelo (San Cristóbal) se parece más a éste que a los de su maestro, aunque las figuras principales sí están más cerca de las de éste.

Las cartas de pago publicadas por Caturla aclaraban la autoría de la mayor parte de estos cuadros; la atribución de San Cristóbal fue confirmada cuando Angulo y Pérez Sánchez repararon en la firma (11), con lo cual solamente Puerto Rico quedaba huérfano de nombre, mientras que de los artistas que los documentos revelaban como participantes en la empresa sólo Cajés quedaba sin al menos una obra atribuible con seguridad. Un problema que empaña un tanto la transparencia de esta argumentación es que los documentos relativos a Cajés señalan que éste realizó o al menos comenzó dos cuadros y no uno. Lleva fecha de 21 de agosto de 1634 (12) una libranza de doscientos ducados a cuenta de los 2500 que se le deben "por unos cuadros de pintura que está haciendo para el salón de Buen Retiro". Del año siguiente es una carta de pago a su viuda que testimonia el cumplimiento del pago de los 300 ducados que faltaban por los cuadros, que aquí se precisa que son dos, como también en el testamento del pintor (diciembre de 1634). No cabe sino suponer que uno se haya perdido.

Por su parte, Antonio Puga declara en su testamento (marzo de 1635) que trabajó "por orden y en casa de Eugenio Caxes ... en los cuadros de Buen Retiro y me dio a cuenta de lo que en ello trabaxe Ducientos Rs...". Poco después, en abril del mismo año, Luis Fernández recibe 800 reales "por haber acabado un cuadro de pintura que dejó comenzado Eugenio Caxes" (13). Es imposible por ahora saber si las tres manos coincidieron en nuestro Puerto Rico o en el cuadro supuestamente perdido o si hay algún quid pro

quo documental. El hecho de que Cajés muriese de enfermedad cuatro meses después de iniciar los cuadros hace más que verosímil este desusado recurso a ayudantes.

La falta de fondos importantes en otros lienzos de Cajés -excepción hecha de la vista de Cuenca de su San Julián (Glasgow), intento de paisaje naturalista-se añade al desconocimiento total de la producción paisajística de Puga para hacer arriesgada cualquier especulación acerca de la autoría del logrado fondo de Puerto Rico, fiel representación del lugar real y revelador de una visión más naturalista y avanzada que los telones de Carducho y Zurbarán.

Con los datos que nos proporciona esta serie tenemos que conformarnos para analizar la de vistas de sitios reales en relación con los nombres revelados por la carta de pago de 1637: No hay que considerar obligado que unas y otros coincidan, es decir, que se hayan conservado precisamente las vistas cuyos autores son los citados en el documento, ya que hubo muchas más pinturas de este género que han ido desapareciendo, principalmente en los frecuentes incendios y destrucciones sufridos por los edificios que las albergaban, en particular el Buen Retiro y la Torre de la Parada. Es una razón más entre las muchas que desaconsejan forzar atribuciones que habrían de ser muy probablemente desechadas más adelante. Por ello me he limitado a tratar de distinguir varias manos en el grupo de pinturas conservadas, tarea ya en sí difícil por la homogeneidad que lógicamente se querría conseguir dado su común destino, homogeneidad acentuada por las semejanzas técnicas y estilísticas entre los pintores sobre todo en una modalidad poco practicada por ellos y que habrían de resolver de manera más formularia y menos personal, ateniéndose a lo aprendido. La mayor parte de estos cuadros deberá seguir en el anonimato hasta que nuevos hallazgos documentales o de obras permitan una comparación fructífera y añadan datos que enriquezcan el análisis.

Aparte de la carta de pago de 1637 disponemos solamente del

primer inventario de la Torre de la Parada (1700) que incluye 17 obras sin mención alguna de autor; todas ellas estaban situadas en la entrada y escalera del palacete: "Primeramente: diecisiete pinturas de diferentes tamaños que se componen de sitios Reales: Casa de Campo, Balsayn, La Casilla del Bacia Madrid, el Pardo, Casa de Araso, el Castillo de Azeca, Campillo, Zarzuela, Torre de la Parada, Aranjuez, Escorial, Herjinió, Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Torrecilla de San Antonio de los Portugueses, otra Casilla de Retiro, el Sitio del Retiro, Palacio de Madrid".

Para complicar más las cosas, un documento del archivo del palacio del Pardo revela que Gómez de Mora dio libranzas por vistas de sitios reales a Julio César Semini, pintor cuyo nombre se encuentra a cada paso al revisar documentación de la época de Felipe IV pero cuya obra - consistente muchas veces, según dichas menciones, en colaboraciones de carácter decorativo y efímero - no se sabe nada.

En fin, se puede decir que el conjunto de artistas y obras catalogados en el primer tercio del siglo pone de manifiesto que únicamente quienes trabajan en la zona en torno a la vieja y a la nueva capital - Toledo y Madrid - parecen interesarse por el género de paisaje, o mejor dicho, que sólo en estos centros sociales y culturales se produce una demanda, aún escasa pero en claro avance, de este producto artístico. Algo parecido ocurre con otros géneros "menores" como la pintura de flores y de animales y la propia naturaleza muerta, pues todos ellos requieren una clientela nobiliaria y más aún burguesa que reflejase el gusto cosmopolita de la corte. Fuera de este ámbito tenemos sólo noticias de obras perdidas de dos pintores sevillanos, Herrera el Viejo y Miguel de Esquivel - en el caso de éste se trata de unas vistas de Sevilla seguramente a la manera tradicional -, además de las correspondientes a enigmá-

ticos artistas como el mallorquín Bestard - tampoco paisajista sino especialista en arquitecturas -, Andrés Carreño, asturiano pero activo en Valladolid, y Pedro Pertús (1564-1648), iniciador de una dinastía de pintores zaragozanos dedicados al paisaje, dinastía que abarca toda la centuria.

Ya en el próximo capítulo veremos cómo se va corrigiendo este "centralismo" madrileño-cortesano y cómo se van configurando nuevas e interesantes corrientes en torno al conocimiento, asimilación e imitación de pautas - viejas o nuevas- venidas de fuera, tal y como en esta primera etapa del siglo hemos presenciado.

=====



## NOTAS

=====

- (1) Pérez Sánchez, "El tránsito hacia la "modernidad" del llamado naturalismo barroco español", Fragmentos, 4-5, 1985, 116.
- (2) Orozco, Mística, plástica y Barroco, 67.
- (3) Argan, Storia dell'arte italiana, III, 211-3.
- (4) Jusepe Martínez, Discursos, 154.
- (5) Gutiérrez Pastor, "Mateo Orozco", A.E.A., 1985.
- (6) Ver Longhi, "Una traccia per Filippo Napoletano", Paragone, 1957, Chiarini, Mostra di paesisti, bamboccianti e vedutisti nella Roma seicentesca, Florencia 1967, nº 9, Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 303.
- (7) Ver Catálogo nº 255.
- (8) BN 7797. En Doménguez Bordona, "Noticias para la historia del Buen Retiro", Revista de la Biblioteca, el Archivo y el Museo, 1933.
- (9) Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 257.
- (10) Checa, "El monasterio del Escorial y los palacios de Felipe II", Fragmentos, 4-5, 12.
- (11) Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 201.
- (12) Caturla, 1960, 330 ss.
- (13) Id., 1952, 24.

=====

PARTE      III

Capítulo      II

El segundo tercio del siglo.

Las tradiciones europeas.

La producción paisajística española, aunque menor y modesta, estaba ya en el primer tercio del siglo lejos del aislamiento respecto de los logros europeos que se ha podido suponer en algún análisis superficial. Al iniciarse la década de los treinta se hace plenamente patente la interrelación que se establece tanto a nivel conceptual como formal y técnico en las diversas regiones de Europa, más unidas que separadas como resultado de complejos procesos históricos y en constante intercambio de experiencias.

Bien es cierto que los pintores que por falta de medios económicos o de inquietudes no llegan a atravesar tan relativas fronteras se mantendrán en un provincianismo falto de aire renovador, de impulso creativo. Pero aun éstos dependerán en buena medida de fuentes ajenas difundidas a través de grabados y que servirán tanto para salvarlos de su propia falta de imaginación -por la inveterada incapacidad para la composición tan general entre los artistas españoles- como para incorporarlos a los circuitos internacionales de producción artística.

La vía flamenca y la italiana ya no se presentan de una manera tan excluyente como ocurría a menudo en las décadas anteriores; ahora esta dialéctica se distiende y enriquece y la obra de los artistas más interesantes contiene referencias a los que ya no se ven como mundos separados. Mazo, Agüero y Collantes -las tres máximas figuras de la época en tanto que especialistas, es decir, dejando aparte a Velázquez y a Ribera- son valiosos ejemplos de esta voluntad de síntesis, tal vez únicamente empírica pero no por ello menos significativa.

En Madrid, con la corte como punto de encuentro de obras y principios creativos, será ésta la situación básica, mas en otros centros de actividad artística está condicionada a sus propios factores históricos. Así, Valencia forma parte del área mediterránea, más próxima a influencias italianas que a

otras procedentes de otras zonas españolas, Vicente Giner será por ello pintor típico de dicha área, inserto tanto vital como artísticamente en la pintura italiana. Mientras , Sevilla

se encuentra por razones económicas y comerciales dentro de un área de influencia en la que predomina lo flamenco, en buena parte porque la propia sociedad se estructura en torno a poderes financieros y por tanto burgueses, a diferencia de lo que sucede en Castilla, y los gustos de la clientela se acerca a los géneros, estilos y formas de arte preferidos en el Norte.

Hay que destacar que es precisamente entre los artistas que cultivan el paisaje -madrileños y andaluces- entre los que se observa más pura y plena esta influencia, pues en la mayoría de los restantes predominan bien la tradición representada por Carducho y Cajés; maestros de tantísimos artistas de estas décadas, bien un naturalismo que se decanta ya por su formulación caravaggessa. En cambio, el paisaje, sea fondo o tema principal, seguirá fiel a los modos flamencos tan difundidos por todas las regiones de Europa. Afirma la tradición de las fuentes que Collantes, Ximeno y Bartolomé Román -del cual nos interesan los fondos de sus ciclos angélicos- fueron discípulos de Carducho; no obstante, todos ellos, así como Pereda, al cual se puede suponer próximo en algún momento al florentino, adoptan para sus paisajes el mismo gusto que en gran medida condicionaba la demanda del género en España, donde los "países de Flandes" gozaban de gran celebridad.

Las empresas decorativas de la corte, sobre todo la del Buen Retiro, estimulan la producción de obras y no solamente la importación; en los inventarios son frecuentes las menciones de obras de Collantes y Matías Ximeno, seguramente los paisajistas cercanos al ámbito cortesano más prestigiosos en la época.

Collantes es un artista poderoso y personal de cuya biografía y evolución artística se sabe muy poco por la falta de documentos y por la homogeneidad de casi toda su obra conservada. Con su viaje a Italia, planteado en términos de hipótesis, sucede algo semejante a lo que comentábamos en relación con Agüero: es dudoso, por no decir imposible, que pudiese ver en España obras que tuvieran parte importante en la formación de su estilo más propio y maduro, como se examina en el Catálogo. Incluso en cuanto a las que parecen ser las primeras de las actualmente localizadas, las composiciones con arquitecturas manieristas y multitud de pequeñas figuras, hubo de ver obras napolitanas que aún no habían empezado a llegar a Madrid en aquellos años 1629-30.

Respecto a la tipología de su paisaje puede afirmarse que Collantes es artista que está, dentro de las limi-

taciones propias de los españoles de la época, a la altura de los tiempos en medida más que regular: no sólo conoce y adapta elementos de la tradición nórdica representada por los grandes maestros del género, Elsheimer, Momper y Brill, sino que está al tanto de lo que hacen artistas contemporáneos suyos a los que le aproxima una visión y un temperamento indudablemente análogos, como es el caso de Uyttenbroeck, Moeyaert y Frans Francken II, tantas veces mencionados en el Catálogo, donde alternan con estos nombres los de los napolitanos que son también coetáneos suyos y de los que toma no sólo un modo de componer en un sentido lato sino peculiaridades técnicas y cromáticas que obligan a suponer un conocimiento directo.

La síntesis que realiza Collantes de elementos nórdicos e italianos se parece mucho a la que crean los artistas del Norte que trabajan en Roma en los mismos y anteriores años; es difícil pensar que un artista aislado en Madrid pudiera llegar a esas formulaciones sin un contacto directo.

Con Uyttenbroeck tiene en común un rasgo muy personal que separa a nuestro artista de los clásicos modelos del paisaje flamenco: la mayor importancia que da a los elementos "duros" del paisaje, rocas y troncos de árbol, que acentúan el tono de severidad conferido a los lienzos por la propia técnica. No es el suyo un paisaje frondoso, verde y húmedo como suele ser el nórdico, y en ambas elecciones pesa desde luego la realidad: no hay duda de que Collantes tuvo ante su vista lugares más pétreos y escarpados que los que ayudaron a la imaginación de flamencos y alemanes.

Esto no quiere decir que sea el de Collantes un paisaje "realista" o ni tan siquiera real; es evidente que pesa más en él lo fantástico -dicho de manera más exacta, la tan probable copia de estampas con motivos paisajísticos no reales- que la observación del entorno natural, bastante excepcional en la época y más aún en España.

El problema fundamental en relación con Collantes es el de su evolución artística. Dado que dos de sus tres obras con arquitecturas y acumulación de pequeñas figuras (no tan pequeñas en Ezequiel) están fechadas en 1629 y 1630, cuando el artista tenía unos treinta años, y al parecer su actividad se extendió hasta los cincuenta de su edad, se puede considerar que parte del manierismo internacional que tanto apreciaba esta modalidad, abandonada después por él si nos atenemos a la obra de que conservamos al menos menciones de inventario. En cuanto al paisaje, las diferencias entre las dos fechadas (1630 y 1634) revelan una tendencia a mayor compenetración, variedad de términos y sentido barroco y escenográfico, como se comenta más detenidamente en referencia al Paisaje con una ciudad. La mayor parte de los paisajes conservados van en esta línea, lo cual no excluye que se puedan articular varios subgrupos: Agar, Jacob y Moisés son <sup>esta obra</sup> las parientes próximas en cuanto a técnica, pero los paisajes carecen de esa fantasía acumulativa y algo febril que hace adivinar en aquél un resto de horror vacui manierista. De los paisajes puros, unos ganan en naturalidad y habilidad compositiva (Paisaje con castillo y Paisaje de Weitzner) y otros son más profundamente deudores de los flamencos (Paisaje montuoso y Paisaje 3998 del Prado). Difícilmente clasificables son la Huida a Egipto y el Buen samaritano, atribuible éste con reservas y en el cual lo que varía es más la propia técnica que la tipología y los recursos esenciales.

Volviendo un poco atrás, hay que situar el Paisaje con san Pedro en la época en que coincidían las arquitecturas pseudoclásicas de Ezequiel y Troya con las primeras experimentaciones paisajísticas que produjeron el Paisaje de Santa Marca.

Si el paisaje de Colonia es, como razonadamente se ha afirmado (1), de época madura y posterior al grueso de la producción de Collantes, esta hipotética evolución cuya línea algo confusa he tratado de resumir se vería completada por una etapa de signo contrario, caracterizada por una mayor serenidad y observación directa de lo real y liberado el pintor de inquietudes postmanieristas. En cambio no podemos aceptar la atribu-

ción a nuestro artista del bello Paisaje del museo de Düsseldorf, tan alejado de sus modos de hacer, de sus principios creativos y principalmente de su técnica. Esta obra ha de ser asignada a alguno de los artistas nórdicos activos en Italia en torno a la década de 1630, si bien guarda asimismo cierta relación con los paisajes de Saraceni, realizados en el mismo ambiente.

Es preciso recordar el testimonio, tan próximo a la vida del pintor, de Díaz del Valle (2), según el cual su producción ajena a la corte y destinada a clientes particulares fue muy abundante; este dato hace aún más sorprendente la escasez de obras conservadas o hasta ahora localizadas, la mayoría de las cuales pertenecen por otra parte al grupo del Buen Retiro. Queda igualmente en pie el misterio de qué hizo Collantes antes de los treinta años, edad de plena madurez profesional en la época; sólo una prolongada estancia fuera de España proporcionaría una explicación satisfactoria.

Los demás pintores alejados de la órbita velazqueña y que presentan frente a ésta la alternativa de una mayor aproximación a lo flamenco son mucho más pobres que Collantes en capacidad técnica y creativa; su modesta personalidad da la medida habitual del género en el ámbito español. La dependencia respecto de fuentes de procedencia nórdica es aquí clara a pesar de la dificultad en hallar los modelos concretos, sobre todo los grabados. La única obra conocida de Francisco Hernández pudiera pasar por flamenca con sus personajes del círculo rubeniano y sus ruinas de idéntico aspecto a las que Collantes copia de sus estampas favoritas; tampoco carece de dinamismo en sus elementos, como los mismos troncos ondulados que recuerdan lejanamente algunos de Rubens aunque por supuesto sin la palpitante osadía técnica y formal de éste.

Matías Ximeno es fiel copista de piezas flamencas cuyo estilo y espíritu asimila plenamente. Su papel en la historia del arte español es mostrar hasta qué punto dominaba esta polarización, que tanto éxito tenía entre patronos y comitentes y en la que al parecer se movían tan a gusto los artistas españoles.



Modestas y arcaizantes composiciones de diversos elementos de dicha procedencia son los paisajes con ermitaños de Juan de Solís, destinados a la decoración del Buen Retiro y es probable que más concretamente de las diversas ermitas repartidas por el parque. Del desconocido Acevedo sólo podemos presentar por ahora menciones contenidas en los inventarios reales, en los que su nombre aparece con relativa frecuencia. Sólo el hallazgo de alguna obra firmada haría reagrupar quizá las producciones anónimas que conservamos de esos momentos.

Es de lamentar que no se hayan conservado más paisajes de Pereda, artista que sujeta su valiente y suntuosa pincelada y sus amplias y movidas formas para producir un diminuto y delicadísimo paisaje que sorprende doblemente si tenemos en cuenta el poco aprecio al género que sus fondos manifiestan con excepción de la transfigurada Génova del Socorro, copiada de algún grabado flamenco sin parar mientes en la falta de propiedad cometida.

Núñez del Valle incluye en algunas obras un paisaje italianizante aprendido en su indudable viaje a Roma y que posee analogías con el de Collantes(3).

En los fondos de algunos artistas madrileños de nacimiento o adopción que no cultivan el paisaje independiente hallamos el mismo predominio de las pautas flamencas atenuadas por una interpretación análoga a la de Collantes y seguramente influida por éste de manera directa; resulta evidente en dos ejemplos de Mateo Gallardo, la Virgen adorando al Niño del Prado y el Martirio de santa Catalina de Oviedo, que contienen paisajes más llanos y más tradicionales que los de Collantes. Los fondos de las series de ángeles (Madrid, Lima, etc.) que son lo mejor de la producción de Bartolomé Román son bastante semejantes pero más amplios de concepción y pincelada. Un tono más lírico y húmedo tiene el ángulo de paisaje de la Virgen con Niño (Prado) de Antonio Arias, que mezcla a la inevitable influencia de Collantes un eco de la serenidad clásica de Mayno.

El hecho, observado por Ortega, de que Velázquez pintaba el hueco y no el bulto lo convierte en un artista de condiciones idóneas para la representación del paisaje, la forma artística en que más plenamente se puede utilizar el espacio ficticio de detrás del lienzo. Pero en sus únicos paisajes independientes Velázquez se complace en cerrar ese espacio que pudiera ser infinito, en domesticar la mirada para remansarla en el rincón de jardín que es centro exclusivo de la atención y sujetar su

tendencia a la fuga hacia el fondo o a lo largo de posibles diagonales. En esto radica una de las diferencias fundamentales entre las Vistas de la Villa Médicis y los paisajes madrileños que en los años posteriores añade a sus retratos cortesanos.

La evolución del sevillano con referencia al tema paisajístico es sorprendente por la acelerada pero también por quedar suspendida al llegar a la perfección. El avance desde el bassanesco crepúsculo de la Adoración de los reyes y la mancha arcaizante de Cristóbal Suárez de Ribera,

obras ambas de alrededor de 1620, hasta la revelación italiana de diez años después es mensurable sólo teniendo en cuenta el conocimiento y estudio de los grandes venecianos, especialmente Tiziano. Cuando vuelva a Madrid, asimilados aquellos principios, creará un tipo de paisaje muy diferente en función no sólo de dicha evolución estilística sino también de

la diversidad de los respectivos escenarios naturales y de su papel, ahora subordinado y no protagonista, en el conjunto de la obra. Ya no se trata de vistas parciales de jardín sino de abiertos paisajes de serranía de aéreos e ilimitados términos. El verde veneciano que dominaba en Roma es reemplazado por los característicos azules, grises y platas que todos los artistas madrileños aprenderán del maestro de Sevilla.

La ortogonalidad de las Vistas -determinada en buena medida por el factor organizador de la arquitectura- será sustituida por una llamativa insistencia en la dominante diagonal que anima y vivifica los fondos de todos estos retratos, más o menos marcada según el modo paisajístico aplicado a cada uno. Lo que era horizontalidad básica en las Vistas, dejando aparte los elementos verticales de los pórticos, parece responder a una concepción clásica -el clasicismo esencial y temperamental que era el secreto del barroco de Velázquez- alimentada por la contemplación de los grandes italianos; en el dinamismo creciente de sus fondos madrileños, en ese efecto que podemos denominar de "derrame diagonal" que producen los retratos ecuestres y aún más los de los cazadores se puede suponer notable progreso en una línea de barroquización dentro del estilo propio de Velázquez, poco dado a extremos de cualquier especie. Entre las fechas aproximadas de 1632 y 1636 Velázquez dice todo lo que quiere decir -no todo lo que tiene que decir- sobre el paisaje. Analizando los que son cronológicamente primeros, los jinetes reales del Buen Retiro y los retratos ecuestres de Olivares, y los posteriores, los tres cazadores de la Torre de la Parada, se observan diferencias cualitativas en este sentido que aluden más a la función del paisaje y a su modo en relación con la personalidad y la actividad del retratado que a un cambio de planteamiento artístico. Si al caballo en corveta y al jinete en atuendo militar les corresponde un paisaje más movido y turbulento, al caballo al paso y a la reina con pesados atavíos cortesanos se les asigna un paisaje más llano y sosegado, como si en sus paseos campestres hubiera de prolongar

el aburrimiento y la rutina de la vida palaciega.

No resulta mucho más convincente que el conde duque el protagonista del otro retrato ecuestre, el príncipe Baltasar Carlos disfrazado de general sobre un poney barrigón, auténtico caballito de feria; su paisaje es amplio y desmaterializado, prodigio de azules de aérea transparencia.

La raíz tizianesca del paisaje de Velázquez es tan profunda que se conserva en estos fondos que son cabeza de la escuela madrileña. Se inician los frutos de esta influencia en el pequeño paisaje de la Túnica de José, análogo a las Vistas no solamente por su técnica, como se ha destacado repetidas veces, sino también por ese predominio de lo ortogonal que caracteriza a la Villa Médicis y que muy poco después abandonará por un juego de oblicuas líneas de fuerza más dinámico y menos clásico. Esto refuerza el argumento que acudía al paisaje de la Túnica para asignar a las Vistas la fecha de 1630. En las tres dominan, además, los tonos verdes y amarillentos caros al veneciano y no los azules y demás tonos fríos preferidos después por Velázquez. De todas formas éste mantendrá rasgos formales que evidencian este parentesco, como se hace patente comparando el Retrato ecuestre de Carlos V (Prado) de Tiziano, con su gran árbol lateral, sus deshechas lejanías montañosas y sus desmaterializados árboles del término medio, con las organizaciones análogas de obras velazqueñas como el Felipe IV cazador.

En estos mismos años Velázquez se muestra capaz de

recurrir libremente a otras tradiciones con tal de dar congruencia a la representación del tema. En las Lanzas, su falta de conocimiento directo del escenario de los hechos lo lleva a echar mano de la modalidad flamenca del paisaje topográfico en elevada perspectiva y corrige la monotonía y planitud de esa parte del cuadro -de horizonte excesivamente alto- superponiéndole un cielo espléndido al que otorga el mismo flou azul-grisáceo que al Guadarrama.

Por los mismos años realiza seguramente San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño, cuyo fantástico escenario natural remite a flamencos como Momper con sus altas rocas peladas y aristadas, motivo éste que según el agudo análisis de Angulo (4) procede de Patinir y sustituye a las masas de árboles que en los dos grabados de Durero que son la fuente principal de la composición -San Antonio y San Pablo y San Joaquín y el ángel-había en el mismo lugar. Velázquez acentúa el efecto teatral mediante el violento descenso del fondo y la adición de dichas rocas, que consideraría seguramente como el modo más adecuado para el argumento del cuadro.

Todo lo comentado en estas páginas se refiere a la década de 1630. Después de este período no conservamos de mano de Velázquez ningún paisaje, ni siquiera un retrato al aire libre; sólo se puede exceptuar Mercurio y Argos, obra de la que se ha eliminado toda alusión al entorno natural, y su perdida pareja, Apolo y Marsias, que sería muy semejante.

De Juan Bautista del Mazo se poseen tan pocas noticias documentales que todo cuanto se pueda decir acerca de su evolución artística tendrá forzosamente carácter de hipótesis, dado que se deriva únicamente del análisis de una serie de obras de indudable homogeneidad y personalidad unidas a su nombre desde antiguo, en algunos casos desde las mismas fechas de realización de aquéllas.

Se observan en su conjunto dos bloques bien diferenciados: el de los cuadros apaisados con multitud de figuras y una vista de ciudad o de disposición cinegética y el de los

lienzos a lo alto en los que domina un elemento arquitectónico o escultórico (salvo la Calle de la Reina) y se reduce al mínimo el elemento figurativo. Un hecho sorprendente es que el primer bloque nada o muy poco tiene que ver con los modos de hacer de Velázquez -salvo la transposición de figuras a una escala más pequeña- mientras que en el segundo Mazo parece aproximarse más a éste en sus planteamientos. La fecha del viaje de Mazo a Zaragoza y Pamplona, 1646, nos proporciona un importante asidero entre muchas confusiones; si, como parece, el Tabladillo y la Tela Real fueron encargados para la Torre de la Parada, les correspondería la fecha aproximada de 1638. El problema de la calidad de algunas figuras de la Tela, por encima incluso de Zaragoza -que según esto sería nueve años posterior- y con enorme diferencia respecto del Tabladillo, hace plantear con alguna reserva la atribución exclusiva a Mazo y admitir la posibilidad de alguna colaboración del maestro.

Aunque la diferencia cronológica entre ambas parejas es casi la misma que hay entre la última y el segundo bloque, poseen una unidad estilística evidente y obedecen por igual a unos modelos de origen nórdico que tal vez concuerdan más con su temperamento pero que sobre todo le proporcionan las soluciones compositivas ideales para un artista no muy sobrado de potencialidad creativa. Las obras de flamencos como Alsloot o Snayers, accesibles desde poco tiempo antes en las colecciones reales, y los tan difundidos grabados de Callot son sus fuentes básicas en estos años, en consonancia con los encargos reales que ha de cumplimentar.

Se han puesto en relación estas obras de Mazo con las de los bambochantes italianos, pero en primer lugar hay que señalar que esto no contradice lo dicho más arriba, pues esta corriente es de origen nórdico aunque se desarrolla fundamentalmente en Roma, siempre con la contribución de artistas vercanos a Van Laer. En segundo lugar, la modalidad elegida por Mazo, de

figuras más pequeñas y menos apretadamente dispuestas, coincide acaso más con alguno de los bambochantes del Norte que con los italianos, como en el Catálogo se ilustra.

Todas estas influencias se manifiestan a la manera hispánica en un tono menor y más modesto y con menos que un mínimo de grandilocuencia y aparatosidad. Tan es así que si no supiéramos que la Vista de Zaragoza es realmente un cuadro de historia que representa la entrada de Felipe IV y su hijo en 1646 en dicha ciudad no sería posible deducir tal acontecimiento cortesano de lo visible en el lienzo, donde en ultimísimo término se figura una breve hilera de carrozas cuyo paso es contemplado por un reducido número de personas, mientras que en la otra ribera del Ebro se solazan numerosos grupos cuya indiferencia hacia el suceso es poco menos que olímpica.

Ante este hecho surgen algunas interrogantes. Es sabido que Baltasar Carlos indicó a su vez el lugar desde el que deseaba que se tomara la vista; <sup>(5)</sup> tal vez ello implicase esta primacía de lo cotidiano sobre lo oficial, pues es de suponer que la entrada regia se verificara en realidad por la puerta junto a la que se ve la distante caravana. De todas formas está claro que el pintor no se tomó la molestia de idear ningún recurso encaminado a dar mayor relieve al acontecimiento. Como tantas veces, hay que preguntarse si el pintor era consciente o no de esta preterición de la regia circunstancia, si esta disposición simplemente convenía más a su gusto y capacidades o si quiso expresar algo más.

No obstante es preciso tener en cuenta el contenido devoto casi inevitable en la época y presente aquí a través de la imagen de la Virgen de Pilar que - a la manera del escudo sostenido por angelotes de la Vista de Pamplona - se hallaba en el cielo hasta ser recubierta a mediados del siglo XIX(6).

El hallazgo en 1955 de unos documentos referentes al viaje a Italia de Mazo confirma lo que la contemplación de sus restantes cuadros hacía sospechar. Estos documentos nos revelan únicamente que se libraron al artista quinientos ducados a través de un abogado residente en Nápoles y con fecha de agosto de 1657, que se corresponde con el ambiente veraniego especialmente del Arco de Tito, cuadro que al menos esbozaría del natu-



ral aunque luego elaborase en el taller.

Lo primero que llama la atención al comparar el segundo bloque de sus obras con el antes comentado es la diferencia de formato, que guarda correspondencia con la del enfoque de la escena. Ahora prefiere el formato vertical no muy acentuado, perfectamente adaptado al encuadramiento de rincones de jardín y vistas de arquitecturas, temas muy concretos y reducidos en comparación con las amplias panorámicas anteriores. El protagonismo de las figuras cede al del paisaje y las ruinas y esculturas, acertadamente integradas en él; las composiciones pierden su sentido panorámico y globalizador y ganan en recogimiento e intimidad, y por tanto en intensidad expresiva y en sentimiento de la naturaleza. Mazo pasa de la crónica y el documento plástico a la poesía y a un cierto sentimiento de misterio y romanticismo. La luz es diferente, más intencionalmente dirigida, crepuscular y tenuemente-dramática; prefiere unos celajes atravesados por nubes en jirones, buen pretexto para introducir reflejos zigzagueantes. Cambia también el punto de vista, mucho más bajo y "moderno", que contribuye al efecto monumental de los elementos, principalmente de los árboles, que se elevan a gran altura. El sentido del espacio y la concepción general del cuadro son por todo ello muy diferentes a la época anterior. Dentro de su característica ausencia de un centro en torno al cual se organice la composición, Mazo ya no dispersa ésta como antes; reduce los elementos y depura y aquilata sus cualidades. En los cuadros apaisados había siempre algo de escolar aplicado que trata de mostrar sus habilidades; aquí hay un pintor maduro, no genial pero sí con gran capacidad de asimilación que se ocupó en desarrollar una fórmula de buena acogida pero también a conciliarlas con sus tendencias personales y con el estímulo e inspiración que le ofrecían producciones más o menos contemporáneas de distinto signo.

Aunque la diferencia cronológica entre las obras para la Torre de la Parada y las que ilustran el viaje real a

Zaragoza y a Pamplona es aproximadamente la misma que hay entre éstas y las primeras que ejecutara durante el viaje a Italia o a raíz de éste, es evidente que aquellas dos parejas forman un grupo homogéneo frente a éstas otras. Es evidente que el viaje a Italia significó para él un punto de arranque, pero esta nueva visión fue precedida sin duda por la contemplación y estudio de las obras llegadas a las colecciones reales, muy especialmente Claudio de Lorena, <sup>aunque sin olvidar los artistas flamencos.</sup> La relación con este maestro es más superficial que profunda,; aparte de elementos sueltos, toma de él la integración de las figuras en el paisaje, mucho más natural, al tiempo que concede a aquél la primacía casi absoluta. La divergencia principal entre ambos -aparte del mayor dinamismo de Mazo, más por técnica que por composición- es precisamente la amplitud, la grandiosidad clásica del paisaje del francés incluso en sus cuadros a lo alto.

A pesar de las enormes diferencias que separan esta serie de las Vistas velazqueñas hay un acercamiento a los presupuestos de éstas en relación con los cuadros de la época anterior. En este sentido se puede decir que Mazo lleva a cabo una evolución contraria a la mayoría de los pintores, pues en vez de ir emancipando paulatinamente sus modos de hacer de los de sus maestros resulta que, al hilo de su maduración artística, profundiza cada vez más en los principios técnicos y creativos del maestro y se aproxima más a ellos, siempre dentro de sus limitaciones.

En el Arco de Tito y en el Jardín palatino es patente la referencia a las vistas mediceas, seguramente modelo ideal para Mazo que interpretarla con arreglo a su propia sensibilidad. Se observa ante todo -principalmente en el Arco-cuadro basado en este motivo ~~arquitectónico~~ la asimetría que es típica de Mazo, de una sensibilidad más barroca, y que contrasta con la organización simétrica de las Vistas, así como el sentido de profundidad que anuncia otros tiempos, rasgos que se comentan más particularizadamente en el Catálogo.

La deuda con Velázquez es, pues, grande, pero no supone una servil imitación de lo inimitable sino un punto de partida para desarrollar la modalidad del paisaje jardinístico con arreglo a los tiempos que corren.

Dada la homogeneidad de toda la serie cabe suponer que sea toda ella muy próxima al viaje a Italia, cuya duración exacta desconocemos. El Arco, que posee un mayor carácter documental, pudo ser realizado en Roma al menos parcialmente; podemos sospechar que los celajes, poco propios del estilo romano, y tal vez todos los retoques luminosos de la arquitectura fuesen añadidos después por el artista. Los otros tres cuadros "romanos" tienen un aire más fantástico; es posible que los bosquejara durante la estancia en Italia, pero también lo es que sean elaboraciones puramente intelectuales de elementos y ambientes captados allí. Los otros tres son cuadros madrileños que ejecutaría al regreso aplicando los mismos principios y avances técnicos que a los anteriores. La fecha de 1657 en la fuente de los Tritones hace apretar bastante la cronología -siempre en el caso de que el cuadro se pintase contemporáneamente a la colocación de la fuente, cosa que no se puede dar por segura- si queremos suponerlo pintado en la época inmediata al regreso, es decir, en los meses que quedarán de 1657 tras la vuelta del artista. No parece aceptable trasladarlo a la época anterior por la idéntica manera de resolver las esculturas en este cuadro, en el Estanque y en el Jardín, esculturas que por cierto mantienen toda su pétrea personalidad en comparación con las evanescentes y casi fantasmales de la Villa Médicis.

A pesar del valor y la singularidad de las obras conservadas de Agüero, los datos documentales y menciones antiguas sobre este artista son casi inexistentes. Palomino habla elogiosamente de él revelando una elevada consideración por parte de su tiempo que luego ha perdido injustamente: "Sobresalió con especialidad en los países, en que sin duda llegó a ser eminente; como lo manifiestan los muchos que hay de su mano en el Palacio de Aranjuez, hechos con singularísimo gusto; y no menos las fi-

guras, e historietas, que hay en ellos. Como también los países de muchas sobrepuestas, y ventanas del Buen Retiro... 'que se conoce su eminente habilidad en esta parte'. (7).

Agüero aporta a la pintura española de su tiempo el contacto profundo con la obra de Claudio de Lorena, aunque interpretándola en una clave dinámica, agitada y barroquizante ajena al gran maestro del clasicismo paisajístico. Adopta uno de sus esquemas general más frecuentes, las dos masas oscuras a los lados -recurso originado en el paisaje flamenco del siglo anterior- y la apertura central hacia lejanías iluminadas. Mantiene el sentido claroscuro de los grandes árboles cuyas copas se destacan sobre el cielo luminoso, pero acentúa su colocación central, que añade dramatismo a la composición. En conjunto son sus obras más oscuras que las del francés; dominan en ellas ocre, castaños y marrones y deja de lado los plateados, azules y rosados de la herencia velazqueña.

En la organización de sus paisajes rocosos puede señalarse una raíz en Jan Both, que reinterpreta los viejos esquemas nómperianos al modo peculiar de los nórdicos que en Roma llevan a cabo una sorprendente síntesis de la estética clasicista y la tradición flamenca. El propio Claudio utiliza este esquema en razón del modo, cuando la figura protagonista es un penitente. Velázquez recurre a él en su San Antonio Abad por el mismo motivo; lo traslada de una forma mucho más literal. El tono "pintoresco" de la interpretación de Both es visible también en la de Salvator Rosa, que desarrolla las formas y las dota de mayores contrastes dramáticos. Como principio creativo está en la raíz del paisaje ideal -por el carácter escenográfico de éste, entendido como un escenario en el cual se representa la historia humana- pero no teorizado ni probablemente aplicado de manera consciente por los artistas.

Agüero se inserta más en la línea de estos pintores que en la de los italianos contemporáneos, herederos de la tradición clásica romano-boloñesa configurada a principios de siglo.

Las tres sobrepuestas con vistas de un puerto, el

Escorial y el Campillo parecen corresponder a un ambiente más provinciano y menos imaginativo; pesan en su concepción las viejas vistas de sitios reales y las enseñanzas de Mazo, pero no hay un planteamiento personal. No es aventurado decir que sean las más primitivas de las obras conservadas del artista, pues en las seis siguientes -de difícil ordenación cronológica, ya que hay una aproximación a diversos artistas foráneos y es imposible saber en qué punto de su evolución experimentó cada una de estas influencias- no sólo abandona ese tipo de representación sino que no parece interesado en imitar los enfoques particularizados de su maestro y se lanza a las abiertas panorámicas y a los contrastes de elementos que parecen lo más propio de su gusto.

La variación técnica es evidente; mientras su pincelada se hace más suelta y brava, destaca las figuras con toques brillantes sobre oscuro en vez de con pinceladas oscuras sobre fondo más claro y las funde mucho más con el entorno.

El ciclo de Eneas supone un nuevo y definitivo paso hacia delante en cuanto a concepción y en cuanto a técnica. Quiero destacar el hecho de que, aun suponiendo que se tratase de obras muy tardías, es decir, aunque se dejaran fuera de la fecha límite de 1653 asignada a un conjunto del Retiro (no hay por qué pensar que se trate de todas las obras de Agüero destinadas al "cuarto de su majestad", como especifica el documento<sup>(8)</sup>; las diferencias técnicas lo aconsejarían), es difícil encontrar incluso en Roma, sede entonces

de la "comunidad europea" del paisaje, obras de parecidas características, siendo las de *Salvator* -sus primas hermanas- notable y notada singularidad. El atrevimiento técnico y cromático (por deliberada reducción tonal) se añaden a la magnitud de los escenarios imaginados para marcar un máximo desligamiento de los modelos de su maestro, de los cuales nunca dependió demasiado, por otra parte, al menos ateniéndonos a la obra conservada. Avanza en el sentido de una progresiva monumentalización de los elementos naturales e incluso del celaje,

cuyo origen si se puede señalar en la obra que he propuesto como última de la serie a lo alto de Mazo, la Calle de la reina. El punto de vïsta es siempre más globalizador: construye un primer plano a media distancia (nunca demasiado cerca del espectador) y se amplía el espacio visible, cuya magnitud se acentúa mediante la pequeñez de las figuras, extremada en los cuadros de Eneas.

No hay que olvidar el dato del respetable tamaño de los cuadros, infrecuente en el paisaje español de todo el siglo; revela el tono ambicioso de las obras y la seguridad por parte del autor de que eran importantes por si mismas y merecían la atención. Todo un cambio de actitud se está gestando en estas décadas centrales del siglo y los lienzos de Agüero son el mejor testimonio que conservamos.

Se puede resumir que Agüero trabaja en una triple coordenada, aparte de su relación con Mazo y lo velazqueño: Claudio, Both y Salvator, es decir, un francés, un nórdico y un italiano. Esto basta para considerarlo como un pintor plenamente inserto en la doble corriente del europeo y de la modernidad, lo cual no es poco sino mucho si recordamos la modestia de la mayor parte de las producciones españolas. Ante estos hechos y ante su sensible entendimiento de los modelos y el temperamento de Salvator, artista singularísimo que en la propia Italia apenas tuvo seguidores hasta casi los albores del siglo XVIII, es preciso preguntarse si pudo haber pintado lo que pintó sin salir de su obrador madrileño y contentándose con lo que le ofrecían las colecciones reales, que era mucho pero que no incluía precisamente al napolitano, o si hay que plantearse un viaje a Italia del que no tenemos por el momento constancia documental. Si el viaje de Mazo, intuido por sus cuadros, no fue confirmado por los historiadores hasta casi trescientos años después de realizado, bien pudiera acaecerle lo mismo al discípulo. Tal aventura no era tan difícil ni siquiera entonces, y además era ya algo tradicional y casi obligado entre los pintores de la corte en aquellos años, como hemos visto en Velázquez y en el propio Mazo.

La polémica acerca de si Ribera es un pintor español o un pintor italiano podría y debería superarse mediante una visión más amplia y desprejuiciada de lo que es la historia de la pintura europea, sobre todo en épocas en las que las fronteras seguían un trazado diferente del actual y los entronques familiares de las monarquías imponían un entramado de relaciones diplomáticas y culturales que daban como resultado un mapa de corrientes artísticas no reducible a las convenciones nacionales.

Los dos paisajes del setabense<sup>(9)</sup> tan elegantemente sencillos en su apariencia formal y tan complejos en cuanto a los mundos culturales a que aluden, han de ser adscritos, más que a uno u otro país, al área mediterránea occidental que es terreno común de experimentación y creación para grandes zonas geográficamente apartadas.

Ribera es, en sus diversas facetas y especialmente en la paisajística, óptimo resumen del hilo argumental que quiere dar sentido a este capítulo como ejemplo -extremado en calidad y originalidad- de viva, fecunda y dialéctica contraposición de tendencias en la pintura europea occidental de las décadas centrales del siglo. Representan asimismo la más pura modernidad tal como se planteaba en la Italia de aquellos años, como resultado de las experiencias llevadas a efecto en Venecia, Bolonia, Roma y la propia Nápoles.

En las décadas centrales del siglo, el importante núcleo artístico sevillano empieza a dar frutos de indudable interés dentro del género paisajístico. La especial situación de Sevilla, capital económica de España desde el siglo XVI y aún muy poderosa en la época en que las riquezas de América empiezan a llegar de una

manera más irregular, es decir, hacia 1640, hace posible una estructuración social que fomenta el mecenazgo privado, el coleccionismo y un fluido comercio de objetos artísticos, todo lo cual favorece el cultivo de géneros menores como sucede en las regiones del norte de Europa.

Los logros sevillanos en cuanto al paisaje están marcados desde el principio por la dependencia respecto de obras flamencas -no solamente grabados sino también lienzos, especialmente de Momper y Brueghel según documentos de la época- que se hacen patente desde Zurbarán hasta Murillo e Iriarte. El conocimiento directo de pinturas es esencial, pues los artistas sevillanos aprenden de ellas no sólo modelos compositivos sino también modalidades técnicas y gradaciones cromáticas y luminosas que no hubieran podido tomar únicamente de las estampas.

La fidelidad a estos modelos aumenta en proporción directa a la falta de habilidad del artista en este terreno. Zurbarán nunca consigue que sus fondos "lleguen" hasta el primer plano; los limita a un cometido de telón teatral despegado de la acción de las figuras. Se ha afirmado que el viaje a Madrid en 1634 abrió su estilo a la influencia de Velázquez y el ambiente madrileño y empieza a incluir paisaje en sus cuadros con mayor frecuencia, aparte de mejorar y suavizar su iluminación (10). No obstante, ya en los últimos años de la década de 1620 realiza algunos caracterizados por una gran delicadeza tonal y por un toque evanescente y vaporoso que aumenta el aire fantástico de los rocosos escenarios de raigambre flamenco. Considerados aisladamente y olvidando su falta de ligazón con el resto del cuadro, estos fragmentos son notablemente gratos si bien suelen pecar de formularios. Ocupan mayor espacio, naturalmente, en los lienzos cuyo tema

lo requiere o permite, como la Partida de San Pedro Nolasco (Méjico), la Huida a Egipto (Besançon) o la Visión de San Juan Bautista (Barcelona). Especialmente interesante es el fondo del San Lorenzo (Leningrado), que traslada con gran fidelidad los elementos



típicos del paisaje de Collantes, con el que comparte igualmente el denso verde oscuro y el fuerte contraluz de la roca y el árbol de la izquierda. Dado que el cuadro es de 1636, es fácil suponer que Zurbarán conociera obras de Collantes en Madrid y le llamase la atención su estilo vigoroso, simple y efectista a la vez. Se desconoce si llegaron a Andalucía obras de Collantes que pudieran haber influido sobre los pintores de este ámbito. Es también considerablemente collantesco el pequeño fondo de paisaje del San Francisco de Londres (1639), donde aparecen los árboles de copa oscura y redondeada en intenso contraluz y una cabaña no lejana de las que incluye habitualmente el madrileño. La pincelada, corta, firme y facetada, recuerda también a la de éste.

El artista que sigue más de cerca a Zurbarán en sus fondos de paisaje es Antonio del Castillo, cuya coincidencia con el extremeño no puede deberse sólo a una común utilización de estampas.

Los fondos de su serie de José del Prado y de otros cuadros revelan una derivación directa en el predominio de los finos amarillos en contraste con los verdes oscuros, la pincelada filiforme de las lejanas ciudades y el esfumado de las altas y algodinosas rocas. Curiosamente, no parece haber mucho en común con estos fragmentos de paisaje, eminentemente fantásticos y de clara herencia flamenca, y los numerosos dibujos que realizó del natural, de aire mucho más real y cotidiano. A este respecto cuenta Palomino que "se salía algunos días a pasear con recado de dibujar, y copiaba algunos sitios por el natural, aprovechándose asimismo de las cabañas y cortijos de aquella tierra, donde copiaba también los animales, carros y otros adherentes que se hallaban a mano, y algunas casualidades en aquel arroyo de las peñas, con singularísimo primor (11). Se conservan 22 dibujos firmados (1 en el Prado, otro en colección particular de Barcelona y el resto en San Fernando); han sido puestos en relación con la poesía bucólica de la época; supondrían un registro in situ de escenas vistas en excursiones campestres (12). Dice también Palomino que había muchos países en casa particulares, pero pocos han podido

**hasta** hoy ser identificados. Eran también muy apreciados por las "ciudadela", en las cuales "tuvo singular gracia".

Los otros dos paisajistas andaluces de este período son más enigmáticos. De Juan de Zamora sabemos al menos que residía en Sevilla y que era allí célebre por sus paisajes; Miguel Luha, en cambio, no es más que un nombre que aparece en un inventario unido a una serie de pinturas de gran interés y estilo algo más avanzado, o acaso simplemente más hábil que las de Zamora, pero desde luego más ricas en alusiones. Su común raíz flamenca es tal vez lo que hace percibir algunas semejanzas entre una y otra serie. La similitud entre ellas y algunas obras de Collantes es menos explicable que en el caso de Zurbarán, en el cual hay una gran probabilidad de conocimiento directo, mientras que de los otros dos artistas no conocemos datos que den algún indicio en este sentido.

Por ejemplo, el Absalón de Luna y Jacob y Raquel de Zamora se parecen entre sí algo en la estructura, precisamente en los rasgos que los aproximan a Collantes, pero la interpretación de Zamora es más arcaizante; no hay la unidad espacial y atmosférica que logra Luna. Tal vez se deba a que Zamora se inspirase sólo en grabados y Luna tuviera acceso a pinturas, pero hay que pensar sobre todo en una diferencia de capacidad. El románico internacional -fundamentalmente nórdico- puede ser la fuente común que explique las analogías de estos artistas con Collantes. El no poseer datos biográficos de ninguno de los dos no permite establecer qué contactos pudieron tener con dicho ámbito y si pudieron ser directos o a través de pinturas o estampas; sólo el análisis de los parentescos estilísticos da pistas para construir hipótesis. El punto de enlace pueden muy bien ser las obras enviadas a Madrid, lo cual deja en pie de todas maneras la interrogante de cómo las podrían haber conocido nuestros dos artistas.

Estas obras romano-holandesas, síntesis de lo nórdico y lo italiano, serían interpretadas de modo diferente por los ar-

tistas según su propio background y talante personal. Además, su grado de aislamiento condicionaría su dependencia respecto de los modelos grabados; los artistas que trabajan fuera de la corte se mantendrían así más apegados a estos modelos y por tanto a rasgos más tradicionales.

Es diferente la interpretación de Collantes, que <sup>seguramente</sup> va a Italia y lleva a cabo allí una parte de su formación. Esto hace que el parentesco con ciertos artistas sea mucho más estrecho que en el caso de Luna y Zamora, en los que se puede suponer un contacto considerablemente más indirecto, sobre todo Zamora. Desde luego, ambos se mantienen mucho más vinculados a la tradición del paisaje flamenco que los artistas nórdicos que trabajan en Roma; es otro eslabón de la cadena con una diferente combinación de ingredientes.

En este sentido es dato fundamental en Luna la casi total exclusión de arquitecturas o ruinas, elementos tan importantes en la concepción paisajística de los artistas activos en Roma para evocar el mundo clásico o al menos introducir la presencia humana, la historia; el propio Zamora las incluye en unos paisajes mucho más secos y arcaizantes que los de Luna; los de éste se aproximan más a la tradición flamenco del paisaje puro, aunque no deja de haber en algunos una cierta "ordenación" de la naturaleza para corresponder o contrastar con el tema del lienzo, es decir, se la somete a una cierta idealización diferente del clasicismo de los boloñeses y de Poussin y Claude, consistente más bien en humanizar la naturaleza, en hacerla histórica, por así decirlo. Este otro género de idealización se limita a los rasgos formales del paisaje, a los que obliga suavemente a adaptarse a un esquema prefijado para establecer una diversidad de términos grata a la vista y que añade amenidad a la acción humana: se va quebrando en zigzag el terreno hacia el fondo, ubicando en cada tramo recto u oblicuo accidentes sombríos o iluminados que conducen la mirada hacia el fondo de atardecer.

En el ambiente sevillano trabajan otros artistas de los cuales conocemos hoy poco más que el nombre. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una serie de ocho grabados que ligados de estos nombres; están firmados por Pedro Rodríguez como inventor y Pedro de Campolargo como ejecutor. A éste último se refiere Ceán como "pintor y grabador de láminas" y de él la siguiente información: "Residió en Sevilla por los años de 1660, y concurrió al estudio de la academia, que él y otros profesores establecieron en aquella ciudad. Hay de su mano algunos países grabados a buril, y ayudados con el agua fuerte con gracia y diligencia" (13). Es antverpense y tenemos noticias documentales entre 1640 y <sup>1682</sup>1687. Estos grabados son copia indudable de obras nórdicas, más concretamente holandesas como revelan los molinos que aparecen en dos de ellos. Uno lleva la palabra "Noviembre", lo cual hace suponer que al menos éste formase parte de una serie de los meses. El último es una vista de jardín bastante arcaica, mientras que el cuarto es una escena de puerto fluvial que no escapa a una cierta influencia italiana. (Ver Material Gráfico, después del nº 519).

Alguna noticia más tenemos de Van Mol, también antverpense y residente en Sevilla al menos desde 1636, fecha de su carta de examen como pintor de imaginería; Kinkead calcula que habría nacido hacia 1610, no pudiendo haber sido discípulo de Iriarte. Documentos posteriores nos informan de algunas de sus obras como la Vista de la Carrera de la Casa de Campo y otra de la Alameda de Hércules. Ceán da algunas noticias erróneas como su discipulazgo con Iriarte y su muerte hacia 1706. Según Kinkead habría muerto en la década de 1680. Dice Ceán que "pintó países con suma gracia y libertad, imitando a su maestro, y son muy estimados los que se hallan de su mano en poder de los aficionados de aquella ciudad. Concurrió al establecimiento de la academia en la casa lonja desde el año de 1660 al de 73" (14).

Otros nombres aparecen en las fuentes sin que hasta ahora haya sido posible identificar alguna obra que les otorgue una realidad práctica como artistas. Ustárrroz y Lastanosa, en su Descripción de la casa de Lastanosa, fechable a mediados del siglo XVII, mencionan a otro sevillano, Cristóbal de Vargas, y a Miguel de San Juan (15). Palomino hace referencia a Juan de Lando, que según él "aplicóse a la asistencia de los teatros de perspectiva que se hacían en el Retiro, y sobresalió en el manejo del temple, en todo lo que allí se ofrecía, y en especial para bosques, jardines y cabañas" (16).

Entre los pintores vallisoletanos sabemos que Diego Valentín Díaz, Blas de Cervera y Felipe Gil de Mena cultivaron el paisaje de manera esporádica; no se sabe si hubo algún especialista, pero sí que en casas particulares había considerable cantidad de paisajes y bodegones, según evidencian diversos inventarios de la época (17).

---

## Notas

=====

- (1) Pérez Sánchez, "Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes", AEA, 1962, 254.
- (2) En Sánchez Cantón, Fuentes..., II, 365.
- (3) Ver bibliografía en el Catálogo, p. 488.
- (4) Angulo, "El "San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño" de Velázquez". Algunas consideraciones sobre el arte de componer", AEA, 1946, 18ss.
- (5) Lorente Junquera, "La "Vista de Zaragoza" por Velázquez y Mazo", AEA, 1960, 185.
- (6) Ibid., 189.
- (7) Palomino, 965.
- (8) Azcárate, "Anales de la construcción del Buen Retiro", Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 1966, 128.
- (9) Ver bibliografía en el Catálogo, p. 523.
- (10) Gállego, Zurbarán, 1976, 62.
- (11) Palomino, 949.
- (12) Muller, "Antonio del Castillo and the Rustic Style", Apollo, 1966, 381.
- (13) Ceán, I, 206; Gestoso, Diccionario..., III, 288; Kinkead, "Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo", Archivo Hispalense, 1981, 52-3.
- (14) Ceán, V, 131; Kinkead, art. cit., 50-2.
- (15) En Sánchez Cantón, Fuentes, V, 297.
- (16) Palomino, 1056.
- (17) Valdivieso, La pintura del siglo XVII en Valladolid, 1971, 12.

=====

PARTE III

=====

Capítulo III

=====

El último tercio del siglo.

Sevilla y el área mediterránea, nuevos protagonistas.

La cantidad de obras conservadas se reduce considerablemente en estas últimas décadas del siglo, en buena medida como consecuencia de la pérdida de interés que manifiestan los artistas que trabajan en el círculo cortesano: en el ámbito madrileño sólo tiene algún interés la serie de los cuatro elementos compartida por Palomino, Ezquerro y el napolitano Vaccaro, serie que pertenece ya al primer cuarto del siglo XVIII pero que corresponde en sus modos y estética al XVII, sobre todo por lo que al propio Palomino se refiere. Se sabe que José Antolínez cultivó el paisaje, pero desdichadamente no se ha conservado ninguno que se le pueda atribuir; por lo que sus escasos fondos paisajísticos revelan puede aventurarse que combinaría los logros ambientales de la pintura madrileña con la herencia tizianesca, herencia ésta que se manifiesta en sus pinturas mitológicas, estudiadas en años recientes con especial atención a un venecianismo que trasciende lo meramente temático (1). El testimonio de Palomino afirma que este artista madrileño "tuvo gran genio para los países, que los hizo con extremado primor y capricho" (2). Palomino informa también de que el descomocido Alonso del Barco - Madrid 1645-1685 - fue discípulo de este pintor. El texto dedicado a Barco dice así: "... Fue paisista excelente: tuvo sus principios con José Antolínez, y viendo lo poco que adelantaba en las figuras, se aplicó a los países (que los hacía muy bien su maestro) y aprovechó en ellos de suerte Alonso que llegó a hacerlos con superior excelencia y manejo, pues sin ver cosa alguna, los hacía de práctica, con tal variedad y hermosura que causaba admiración; y de su mano hay muchísimos, así en conventos como en casas particulares" (3).

También hubiera sido de interés identificar alguna obra paisajística de Francisco Pérez Sierra, discípulo según Palomino y Ceán de Falcone en Nápoles y después, en Madrid, de



Juan de Toledo. Dicen estos autores que que había nacido en Nápoles en 1627, hijo de español, y que tras este doble aprendizaje llegó a ser "aventajado en las batallas, países y cabañas", elementos a los cuales Palomino añade las "nohecillas" (4).

Muere ya en 1709. Se ha identificado como suyo el San Francisco de Paula navegando sobre su capa de la Academia de San Fernando, que sería la obra mencionada por Palomino (5).

De todos estos pintores hoy virtualmente desconocidos, el que aparece como el más sugestivo en los comentarios antiguos es sin duda Lorenzo de Soto, nacido en Madrid en 1634 y discípulo de Agüero, al que según las fuentes procuró imitar "en el gusto de los países, que pintó con acierto, añadiendo historias, santos y anacoretas". En su residencia en diversos pueblos dibujó sitios amenos, se supone que del natural (6).

De Matías de Torres, nacido en Aguilar de Campoo en 1635 y establecido en Madrid desde los 11 años hasta su muerte en 1711, nos dice Ceán que "en lo que más se distinguió... fue en los países y batallas que pintaba con gracia y libertad. Hay muchos de su mano en las casas particulares de la corte" (7). En la Albertina de Viena se guarda un interesante dibujo, Rebeca y Eliecer, que incluye un ágil fondo de paisaje ocupado principalmente por ruinas.

También pasó un tiempo en la corte Lorenzo Montero, nacido en Sevilla en 1656 y trasladado en 1684 a Madrid, donde murió en 1710. Aparte de su especialidad en frutas, flores y países al temple, de la cual nos hablan Palomino y Ceán, se dedicó a "las mutaciones de las comedias que se hacían en el coliseo del Buen Retiro... especialmente en las mutaciones de arboledas, jardín..." (8).

Al lado de este poco innovador panorama madrileño se configura la pujante fuerza creativa del ámbito sevillano a partir de dos elementos fundamentales: por un lado, la importación masiva de pinturas flamencas, que revela un gusto dominante y al mismo tiempo contribuye a formarlo y a orientar la demanda de los productos locales. Dado que este factor empieza a actuar

en fecha temprana - sabemos que en 1628 habían llegado al comercio de Van Immerseel no menos de doce paisajes de Momper (9) - en las últimas décadas del siglo este proceso había tenido tiempo suficiente para dar resultados pictóricos.

Por otro lado, la gran capacidad de síntesis entre modelos flamencos y ambiente natural real que caracteriza a Murillo hará que ninguno de los pintores que trabajan cerca de él y cultivan el paisaje se mantenga ajeno a su influencia. En su serie de Jacob, Murillo conjuga la tradición del paisaje fantástico y pintoresco que viene del manierismo nórdico con la luminosidad y la vaporosidad que impregnan toda su obra madura y que cubre la indiscutible inspiración en estampas con el manto de un efecto de observación de la realidad.

Una cuestión tan sugestiva como ardua de resolver es el parentesco <sup>compositivo</sup> que se advierte en algunas ocasiones entre Collantes y el maestro sevillano - al margen de la técnica, tan diferente en ambos. No habiendo - al menos por ahora - indicio documental de que llegasen a Sevilla obras del madrileño, hay que pensar que Murillo conocería obras de Collantes en su viaje a Madrid, que anteriormente se situaba en los primeros años de la década de 1640, habiéndose confirmado que tuvo lugar en 1658, según evidencia documental de que se hallaba en esta ciudad el 30 de abril de dicho año. Hay que suponer asimismo una común utilización de modelos flamencos;

Collantes los interpreta con un sentido más fantástico e inquieto y a veces incluso atormentado, mientras que Murillo pondrá todo su refinamiento técnico al servicio de los exquisitos pedazos de naturaleza que en parte de sus cuadros incluye.

Menos problemática es su relación con Orrente, cuyas obras se diseminaron por lugares muy diversos. Pero no es el paisaje lo que de Orrente interesa más a Murillo, sino sus animales, sin duda los más excelentes de la pintura española del siglo si excep-

tuamos los de Velázquez y el propio Murillo. En el ciado de Jacob, no obstante, la proximidad es más evidente y reviste carácter general, seguramente en razón del propio tema, en el cual era Orrente innovador y maestro indiscutible.

Los dos paisajistas seguidores de Murillo difieren profundamente. Mientras que Iriarte cuida al máximo su pincelada y se ocupa en jugar con los efectos de luz y sombra valiéndose de pequeños toques y a veces de simples puntos luminosos, al menos en los dos lienzos firmados <sup>Francisco</sup> Antolínez ablanda y diluye los contornos de los elementos valiéndose de una pincelada arrebatada y abocetada que produce un conjunto movido y fantástico. Los modelos flamencos no son en él tan directamente reconocibles, aunque tal vez haya un eco del dinamismo rubeniano a escala muy modesta. En cuanto a la relación con el maestro se puede señalar que los escenarios de exteriores que parecen influir más en las obras de Antolínez que incluyen un paisaje menos abierto -es decir, la mayoría- son los de las escenas de pilluelos callejeros con sus grandes fragmentos visibles de edificios y sus fondos de paisaje muy desechos y evanescentes, que rayan casi en la abstracción. Palomino nos da interesantes datos acerca de la actividad y fama de estos artistas; destaca el carácter extravagante e inestable de Antolínez, que parece reflejarse en su peculiar manera de pintar, y su poco aprecio por el oficio de pintar: "...Pintaba algunas historietas de la vida de Cristo y de la Virgen, y también de la historia de Abraham, Isaac y Jacob en paisitos de muy buen gusto, y en la que se quería detener, era superior cosa; y los ponía a vender en Palacio y otros sitios públicos y los despachaba muy bien, porque parecían excelentemente; y así hacía varios juegos... y al instante las despachaba; y con esto se mantuvo lo más de su vida, sin sacar la cara a decir cuáles eran. por no perjudicar su empleo, de que sólo tenía el nombre" (11).

Junto a este artista hay que mencionar al que Angulo denominó "Maestro de San Felipe el Real", cuyas obras han sido confundidas alguna vez con las de aquél, como en el caso de la serie de seis historias evangélicas del Prado. Se encuadra en la tradición de Valdés Leal y guarda alguna semejanza con Antolínez, así como con Arteaga en las arquitecturas (12).

De Iriarte destaca Palomino el juicio de Murillo y su celebridad indisputada: "...Pintor célebre en países... tan aplicado a este linaje de pintura que llegó a ser en Sevilla, a voto de todos los de su tiempo, el único en el manejo y buen gusto de los países, y tanto que Murillo dijo que Ignacio hacía los países por inspiración divina, que de otro modo parecía imposible hacer lo que hacía, según los varios conceptos y caprichos que se le ofrecían en la ejecución de ellos, de que hay gran número en Sevilla, especialmente en casas particulares, con gran estimación". Ceán sigue en esta línea y narra las circunstancias de su dedicación a este género como especialista: "...Entró en la escuela de Herrera el viejo, de quien tomó mucho gusto y manejo en el colorido,

pero hizo corto adelantamiento en el dibujo de figuras; y por esto se dedicó a pintar países..." (13). Celebra la delicadeza de las hojas de sus frondosos árboles, la degradación en los lejos, la diafanidad, la elección de los terrenos, la contraposición del clarooscuro, la hermosura de los cielos, la transparencia de las aguas, el ambiente y un acorde general en todas sus partes.

Aunque tomando sus obras seguras - de Iriarte los 3 paisajes del Prado y el de la Casa de Alba (núms. 379 a 382 de nuestro catálogo); de Antolóniz los numerados desde el 58 hasta el 76, es decir, la serie de la Catedral de Sevilla y otros de diversa procedencia y localización. — es fácil diferenciar a ambos pintores, tan distintos en técnica, temperamento y principios creativos, hay un grupo de pinturas de más comprometida atribución que parecen manifestar influencia de Iriarte sobre Antolóniz, debiendo **ser asignados** a este artista y no a aquél dado que

la base técnica fundamental sigue revelando la mano de Francisco con su dinamismo, negligencia y emborronamiento característicos mientras que el paisaje se amplía y los elementos, sobre todo las figuras, disminuyen de tamaño marcadamente. Hay que pensar también en el prestigio de Iriarte, que haría fácilmente vendible toda producción que se acercase a su estilo -tal vez imitado conscientemente por Antolóniz, que ocultaba la autoría de sus propias obras-; los testimonios escritos revelan que el interés principal de Antolóniz era puramente comercial, y de ahí que tratase de ponerse a la altura de lo que la demanda exigía.

Mucho se ha especulado en torno a la relación entre Murillo e Iriarte; es bien conocida la anécdota del contencioso entablado por ambos a raíz del encargo de la serie de Jacob y registrado con gracia por Palomino: "No es de omitir la célebre habilidad que tuvo nuestro Murillo para los países que se ofrecían en sus historias. Y así sucedió que el marqués de Villamanrique determinó hacer un juego de historias de la vida de David sic de mano de Murillo, y que los países fuesen de Ignacio Iriarte... Murillo decía que Ignacio hiciese los países y él después acomodaría las figuras. El otro decía que Murillo hiciese las figuras, y él les acomodaría los países. Murillo, enfadado de estos debates, le dijo: que si

pensaba que le había menester para los países se engañaba: y así él solo hizo las tales pinturas con historias y países, cosa tan maravillosa como suya" (14).

Este suceso hace deducir un pie de igualdad que hace que no sean desdeñables las hipótesis de algunos autores como Soria y Stechow, para quienes Iriarte influiría en Murillo (12). Es preciso añadir el problema de la posible colaboración entre ambos en algunas obras identificadas o no. Mientras no se posean más datos bien por identificación de nuevas obras bien por descubrimiento de algún documento que contribuya a aclarar la cronología del guipuzcoano, es más prudente limitarse a plantear estos problemas que tratar de resolverlos sin premisas suficientes.

Como se comenta en la ficha de catálogo, si la Muerte de la Virgen fuese de Iriarte se podría pensar en un discipulazgo con Juan de Zamora, habida cuenta de que aquél llegó a Sevilla en 1643, cuando contaba 22 años de edad y difícilmente podría ser un paisajista ya hecho, formación que tampoco es probable que adquiriese en el taller de Herrera el Viejo. Lo que relaciona este lienzo con la serie del Palacio Arzobispal de Sevilla son las rechonchas figuras de anatomía poco correcta y grandes cabezas. No obstante, este lienzo es una de las obras "fronterizas" entre el estilo de Iriarte y el de Antolínez, que parecen sufrir en algún momento una contaminación a causa de la cual el segundo afina su pincelada y define con mayor precisión los elementos del paisaje, aparte de la disminución de la escala de las figuras antes comentada.

Por otra parte, si el Paisaje con cascada del Prado (3008) es de Iriarte habría que suponer una evolución en la dirección de un mayor abarrocamiento, al tiempo que la pincelada se hace más amplia e incluso más ruda. Es curioso constatar alguna analogía con el paisaje italiano derivado de Salvator Rosa y tal como es cultivado por pintores del norte de Italia como Marco Ricci y Magnasco tal vez al mismo tiempo, contendo con que Iriarte prolongara su actividad hasta sus últimos años. Soria ve en las

figuras de este lienzo la mano de Murillo o la de Antolínez(15); si bien la primera hipótesis es plenamente rechazable, la segunda sí es más digna de consideración si comparamos estas figuras con los tipos habituales en este último artista.

Momper y Bril son los maestros flamencos que dan las pausas principales a los paisajistas sevillanos, especialmente a Iriarte. De Bril hay que citar el Paisaje con pastores (Roma, Borguese), realizado según parece con ayudantes; el escenario escarpado, con sus fuertes claroscuros y su ornato de figurillas y ganado pasciendo parece haber inspirado el Paisaje de Alba. La tan comentada división en dos planos contrapuestos en inclinación e iluminación es bien patente en el Paisaje con san Jerónimo de Roma, que contiene asimismo las lejanas construcciones típicas de Iriarte. Otra estructura muy propia de estos maestros, la de tres planos en sucesión oblicua hacia el fondo, domina la Caza del ciervo del mismo artista (Florencia, Pitti), mientras que la de dos planos con amplio espacio central y el tan frecuente adorno de una baranda de madera aparece en su Paisaje con Mercurio y Argos (Turín, Sabauda).

Murillo rinde homenaje en sus Varas<sup>de Jacob (Dallas)</sup> la estructura ventrada por una peña coronada de vegetación que deja a ambos lados dos fugas hacia luminosas profundidades. Proceden de estos artistas algunos clásicos elementos decorativos y pintorescos como las elevadas rocas de agudas aristas, las cascadas, los puentes y antepecho de madera y las figuras de caminantes a pie o a caballo. En el círculo sevillano se utiliza a menudo una de las estructuras favoritas de Momper que ya veíamos en Juan de Zamora: un primer plano muy oscuro en diagonal que deja pasar la mirada hacia otro claro y quebrado, de cuya ornamentación forman parte las edificaciones o ruinas que se divisan en la distancia. La gruta constituye el tema de una nutrida serie de obras de Momper, aunque en ellas se sitúa en un entorno más accidentado.

Saliendo de Sevilla pero no de Andalucía hemos de mencionar a Juan de Alfaro y G3mez (1640-1680), cordob3s y disc3pulo al menos en una primera etapa de Antonio del Castillo. La 3nica pista de su actividad como paisajista nos la proporciona Palomino: "...Ejecutando tambi3n Alfaro algunas pinturas o pa3ses (que los hizo con excelencia) para algunos sitios peque1os" (16). C3an no da noticias al respecto en su relativamente larga biograf3a de este artista.

El otro 3mbito geogr3fico que se puede considerar protagonista en este per3odo es el 3rea mediterr3nea, el talante de cuyas producciones es muy diferente del que hemos visto en Sevilla, pues aqu3 la influencia dominante es, como se puede suponer por razones geogr3ficas, hist3ricas e incluso comerciales, la italiana, concretada en el g3nero de la veduta o perspectiva arquitect3nica o bien en el mixto del paisaje con arquitecturas, generalmente ruinosas. Adem3s del contacto con el arte italiano constante en Valencia y Baleares, la marcha de Vicente Giner a Roma y su m3s que probable aprendizaje y actividad en relaci3n estrecha con el c3rculo de Codazzi -que a su vez vivi3 en Roma desde 1647- hacen que su producci3n constituya en un estricto sentido estil3stico un cap3tulo m3s de la historia del arte italiano, pues apenas puede distinguirse de la de sus compa1eros romanos. En sus obras m3s propiamente cuadratur3sticas llama la atenci3n la deliberada sujeci3n a una simetr3a estricta, construida incluso en alg3n caso mediante la yuxtaposici3n de dos cuadros compa1eros. Este rasgo lo separa



de Codazzi, que parece buscar más lo "pintoresco" con un sentido de lo arquitectónico que preludia el Rococó a pesar del severo clasicismo que impregna generalmente sus figuraciones arquitectónicas y su cristalina ordenación del espacio. Poseen también las composiciones de Giner una frontalidad más acusada que las del bergamasco, más aficionado a los escorzos y a la variedad en la disposición de los elementos. Como Soria destacó, despliega la acción de manera paralela al plano pictórico (17), reforzando así los vectores ya establecidos por la arquitectura. También la luz y la sombra se distribuyen en bandas paralelas y horizontales desde el primer término hacia el fondo; la zona oscura intermedia acentúa la horizontalidad severa pero no encorsetada de esta disposición.

Hay que señalar asimismo que las arquitecturas o ruinas de Codazzi suelen poseer, si no siempre un carácter de realidad, sí al menos un punto de estrecho contacto con ésta, siendo las del valenciano más fantásticas e ideales a pesar de que residiendo en Roma pudo atenerse a lo que tenía ante sus ojos, que obviamente no satisfacía a sus inclinaciones tanto como lo que le proporcionaba su imaginación.

El túnel perspectívico manierista, uno de los elementos ópticos fundamentales del vedutismo, es adoptado por el artista como un excelente medio de servir al rigor de sus principios compositivos. Las figuras, comparables a las de los bambochantes por su viveza y aire cotidiano pero siempre con un punto de verticalidad y contención, han sido comentadas por Pérez Sánchez (18) en relación con el conocimiento de la obra de Poussin que se puede suponer a un pintor clasicista activo en Roma.

Las escenas portuarias de Giner recuerdan no sólo a las de los pintores romanos sino también a las de Agostino Tassi, como la espléndida conservada en colección particular florentina y vista también a través de una columanata monumental (19).

El mallorquín Pedro Cotto ofrece un fuerte contraste con Giner en su manera de interpretar la arquitectura y de integrarla en el entorno. A pesar de la minuciosísima descripción de los elementos, no se trata ya de dejar constancia de una observación científica sino de crear un ambiente fantástico, imaginativo y un tanto excesivamente nervioso que se sitúa ya muy lejos de los modelos de Claudio de Lorena que están en la raíz de su inspiración sin desatender sugerencias italianas indudables aunque difíciles de precisar, tal vez cercanas a los seguidores norteitalianos de Salvator antes mencionados, cuya influencia directa sería más factible en este caso por ser Cotto de época más tardía que Iriarte según las fechas conocidas.

La pintura de arquitecturas fue un género de gran aceptación y éxito en esta época por su valor decorativo y evocador, adecuado no sólo para palacios nobiliarios sino también para casas burguesas. En Sevilla destaca Matías de Arteaga y Alfaro, que conjuga la influencia de Murillo y la de su maestro, Valdés Leal, y que cultiva más la perspectiva de interior que la de exterior. En Granada trabajó Vicente Cieza, miembro de una familia de pintores y autor de arcaizantes vistas de arquitecturas fantásticas seguramente copiadas de grabados (\*).

Es preciso incluir aquí la mención que hace Palomino de la actividad como "píisista" del valenciano Senén Vila (+ 1708), y del zaragozano Bartolomé Vicente (h. 1640-1700), que según él "hizo también países con excelencia" (24); fue discípulo de Carreño.

(\*) El grupo principal de sus obras en este género desapareció en el incendio de la Curia de Granada en 1982, así como el archivo que recogía los datos y las fotografías de dichos cuadros. Los había fotografiado Enrique Valdivieso, que ha publicado recientemente el único estudio existente sobre ellos (26). No se incluye al artista en el Catálogo por estas circunstancias, además de que se está llevando a cabo en Granada una tesis monográfica y esperamos que desde allí se haya podido añadir algún dato a este aspecto de su producción.

## NOTAS

- (1) Buendía, "José Antolínez, pintor de "mitologías" ", Boletín del Instituto Gamón Aznar, 1980.
- (2) Palomino, 981.
- (3) Ibid., 1019.
- (4) Ibid., 1123-4; Ceán, IV, 81-3
- (5) Palomino, 1123; Pérez Sánchez, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas, 1964, 11.
- (6) Palomino, 1042-3; Ceán, IV, 390.
- (7) Ibid., 1128-31; ibid., V, 60-2; Exp. Madrid, 1986, 346; Pérez Sánchez AEA 1965, 31
- (8) Ibid., 1127-8; ibid., III, 175-6.
- (9) Angulo, Murillo, 1981, I, 475.
- (10) Id., "La "Piedad" de Murillo del Museo de Sevilla. El viaje del pintor a Madrid", AEA, 1959
- (11) Palomino, 1082-3.
- (12) Cat. Exp. Murillo y su escuela en colecciones particulares, Sevilla, 1975, 33.
- (13) Palomino, 1019; Ceán, II, 312-4.
- (14) Palomino, 1031-6.
- (15) Soria y Kubler, Art and Architecture in Spain, 1959, 388.
- (16) Palomino, 999-1005.
- (17) Soria, "Velázquez and vedute painting in Spain", Arte Antica e Moderna, 1961, 443.
- (18) Banco de España. Catálogo de las pinturas, 1985, 19.
- (19) Salerno, 1978, I, 176.
- (20) "Vicente Cieza, pintor de perspectivas", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1987.
- (21) Palomino, 1719/1085.

# CATALOGO

=====

## ACEVEDO, MATIAS

Desconocido artista mencionado en el inventario del Alcázar de 1686. Tal vez sea el mismo "Azevedo" que aparece junto a Collantes en una relación de cuadros tasados por Cajés en 1634 y destinados al Buen Retiro; otro "Azevedo" se halla en documento de 1646, y en uno más de 1648 se menciona junto a Pedro Gómez otro "azevedo" igualmente sin nombre de pila.

Díaz del Valle habla de un Cristóbal de Acevedo "particularmente paisista" que es poco probable que sea el artista murciano de este nombre; puede tratarse de un error del autor. Al no haberse conservado ninguno de estos paisajes -firmado o al menos identificable- no se puede asegurar si se trata de dos artistas o de uno solo, como parece lo más probable.

Bibl.- Díaz del Valle, 365; Bottineau, 1958, 169; Caturla, 1960, 336; Agulló, 1978, 197; Caturla, 1982, 71.

## OBRA NO IDENTIFICADA

1. País

$2/3 \text{ vara} \times 3/4 = 0,56 \times 0,63$

En el Alcázar (1686): "Un País por acauar... de mano de Mathias de Azevedo". Sigue allí en 1700, tasado en 25 doblones y en la misma localización (pasillo junto al cubillo de la pieza de la Audiencia).

Bibl.- Bottineau, 1958, 169.

2. País

$2 \frac{1}{3} \text{ vara} \times 1 \frac{1}{3} = 0,56 \times 1,11$

En el Alcázar (1666), misma localización que el anterior. Sigue allí en 1686 y en 1700, tasado en 5 doblones.

Bibl.- ver anterior.

3. País con la fábula de Acteón

Tasado por Cajés en la carta de pago de lienzos para el Buen Retiro (1634) en 550 reales. Sólo se menciona el apellido del artista.

Bibl.- Caturla, 1960, 336; L. Torrijos, 1982, II, 1192.

4. País con la Casa de Campo

En el mismo documento que el anterior, tasado en 500 rs.  
Bibl.- Caturla, 1960, 336.

5. País con un pastorcito dormido.

7/4 vara = 1,44

En el inventario y tasación de los bienes de Antonio puga (1648), tasado en 150 reales y compañero de otro país de Pedro Gómez del mismo tamaño.

Bibl.- Caturla, 1982,71.

6. País

En el inventario de los bienes de don Alonso Parada y Mendoza, caballero de Santiago, que aportó al matrimonio (1646), junto con países de Collantes, Rueda y Lanchares.

Bibl.- Agulló, 1978, 197.

## AGUERO, BENITO MANUEL DE

Por la noticia de Palomino se le creía nacido en Madrid hacia 1626, pero en un documento publicado por Zarco en 1930 y relativo a su maestro Mazo él mismo se declara natural de Burgos. Su biografía y su evolución y formación artísticas son aún más enigmáticas que las de Mazo por carecer de comprobación documental de los datos proporcionados por Palomino. Trabaja con Mazo en el obrador del Alcázar de Madrid; de las pinturas religiosas y decorativas que realizó para la corte sólo ha podido ser identificado el destruido San Ildefonso de Santa Isabel, por lo cual sólo contamos con parte de los paisajes reseñados en los inventarios del palacio de Aranjuez. Un documento publicado en 1966 da 1653 como fecha de entrega de una serie de ellos. Según otro, publicado en 1980, muere en Madrid en 1668 y no, como se creía, en 1670. Fue enterrado en la iglesia de San Sebastián. Al parecer era hombre de dichos "agudos y sentenciosos".

Bibl.- Palomino, 975; Ceán, I, 5; Azcárate, 1966, 128; Fdz. García, 1980, III.

7. Puerto fortificado

L. 0,54 x 1,96

Madrid, Prado 890

Como las restantes obras identificadas de este artista, estuvo atribuido a Mazo en el inventario del Prado de 1857 y en los catálogos hasta 1933, años en que se refleja en ellos la recuperación por Tormo de las atribuciones a Agüero (sólo de parte de los cuadros) halladas en el inventario de Aranjuez de 1790, fiables por ser su autor Gaspar del Mazo y Velázquez, hijo de Juan Bautista y es de suponer que hombre capacitado para distinguir la obra del discípulo de su padre de la de éste.

En el caso del Puerto -que no aparece catalogado hasta 1843- la coincidencia de medidas con el Esorrial y el Campillo hacen suponer que pertenezca con ellos a la serie de sobrepuestas y sobreventanas que menciona elogiosamente Palomi-

no como especialidad de Agüero. La traza general de las tres, la pincelada y especialmente las figurillas obligan sin duda a pensar en alguien muy próximo a Mazo; examinando las obras que hoy en día constituyen el corpus de la producción conservada de Agüero puede verse que las únicas en las que sería posible la confusión con la mano del conquense son precisamente estas tres, pues en las restantes el concepto, el enfoque y la técnica son ya muy diferentes de los suyos. Pero, yendo más allá en este razonamiento, a lo que se parecería es al estilo maduro de Mazo. a pesar de ser obras muy inferiores a las que consideramos más características suyas (entre los años 47 y 58). Por tanto hay que pensar en un artista estrechamente vinculado a Mazo pero cuya evolución fuese lo suficientemente a la zaga de éste como para que se estableciera esta relación.

El formato de sobrepuerta da a Agüero ocasión de cultivar amplias panorámicas que no debían de estar muy dentro del gusto personal de Mazo puesto que las abandona en cuanto cesan los encargos reales de este tipo y puede dedicarse a otro tipo de obras, sean o no sus temas de libre elección. El discípulo, en cambio, no hará sino desarrollarlas, superponiendo a la del maestro otras influencias más poderosas no tanto técnica como conceptual y visualmente y sobre todo testimonio y consecuencia de una nueva época.

En el Puerto, obra ejecutada aún "con andadores", el punto de referencia es la Vista de Zaragoza, aunque interpreta su disposición en clave escenográfica, sobre todo por la utilización de la luz en los primeros términos de la izquierda con la gran bambalina de la puerta de muralla entre torreones, en cuyo vano iluminado se recorta velazqueñamente una figura. Algunas de las casas recuerdan de manera concreta a las que se divisan la fondo del Arco de Tito, pero sin el atrevimiento lumínico de éstas. El urbanismo fantástico de la ciudad pudiera muy bien combinar fragmentos vistos en la realidad, como tal vez el faro del último término y la puerta entre cilindros de muralla del



segundo -aunque todos estos torreones son también muy característicos del paisaje clásico ideal y de Claude, que los toma de los boloñeses- con los copiados de otros artistas, cual la torre de tres cuerpos que se alza en medio de ambos, semejante a la que aparece con frecuencia en lienzos del Lorenés y en concreto, con el tercer cuerpo igualmente retranqueado, en la copia de la perdida Marina de Windsor. Considero interesante añadir un curioso grabado de Tempesta (Rayo cayendo sobre la puerta de una ciudad) que presenta en otro formato la misma disposición general y los mismos elementos que el cuadro.

Las figuras son de clara herencia de Mazo, pero llama la atención la tendencia a abreviar el toque al máximo de una manera semejante a la Calle de la Reina, llevado seguramente por el deseo de conferir la mayor monumentalidad posible al conjunto.

Dominan unos tonos azulados que luego -si este lienzo pertenece a una época temprana, como aquí se propone- perderá, haciéndose posteriormente su obra más oscura. Las lejanías de la derecha, en las que se funden el mar y el cielo, están realizadas con una técnica bastante deshecha. En términos generales la factura es notablemente más pobre y escolar que la que empleará en sus grandes paisajes a lo alto.

Bibl.- Stirling-Maxwell, 1981, III, 852; Beroqui, 1914, 57; Angulo, 1971, 211; Exp. Tokio, 1980; Exp. Belgrado, 1981, 22.

## 8. El Escorial

L. 0,55 x 1,96

Mdrid, Prado. <sup>891</sup>Dep. en el Monasterio del Escorial

Se encontraba en 1794 en la pieza de comer del palacio de Aranjuez junto con cuatro lienzos más, atribuidos todos a Mazo: "Cinco de siete pies y dos dedos de largo y dos pies de alto, varias vistas de Sitios Reales dos de ellas el Escorial y el Campillo- Mazo-3000". En 1818 estaban en la tercera pieza:

"... el primero país con vistas del Campillo del Escorial los demás bosques Juan del Mazo". Este asiento aclara el anterior, según el cual parecería que las cinco pinturas son vistas de sitios reales, pudiendo ahora incluir los dos paisajes de este mismo formato que conservamos.

Muy ennegrecido en la actualidad, sólo se puede apreciar el perfil del monasterio, representado desde su misma altura y no en perspectiva caballera como en las arcaizantes vistas de periodos anteriores.. El paisaje no revela ninguna de las buenas cualidades de Agüero, aunque ello se deba en parte a su deterioro.

Bibl.-Lefort, 1884, 22; id., 1888, 133, Beroqui, 1914, 57; Angulo, 1971, 211; Bol. Museo del Prado, 4, 1981, 51.

## 9. El Campillo

L.O, 55 x 1,98

/892

Madrid, Prado. Dep. en el Monasterio del Escorial

La propiedad perteneció al duque de Maqueda y fue adquirida por la Corona a la terminación del monasterio de San Lorenzo a fin de constituir estancia intermedia entre El Escorial y Guadarrama.

Con el anterior en Aranjuez (1794 y 1818). Haciendo salvedad de lo vasto de la panorámica, es sin duda la obra que más se acerca a las producciones de Mazo, sobre todo por lo que se refiere a las figuras, y hasta donde permite apreciar su mal estado de conservación. Las construcciones dominan la escena y los elementos de paisaje son escasos y apenas visibles,

El punto de vista se parece al de la Vista de Zaragoza, obra de Mazo que por sus propias características y por la exigencia del encargo contiene mayor amplitud de visión, dejando aparte las perspectivas más elevadas y arcaizantes del Tabladillo y Pamplona.

Bibl.- ver anterior; Iñiguez, 1952, 52.

10. El Campillo

Madrid, col. Ruiz

Recoge con ligeras variantes la parte central del lienzo anterior, pero la amplía en sentido vertical, dando más espacio al cielo y por tanto mayor luminosidad al conjunto. La factura parece también más ciudadana, tal vez (pues lo conozco sólo por fotografía) porque se trate de una ampliación del original, lo cual le permitiría trabajar con más comodidad sobre todo en las figuras, además de que convierte en cuadro de gabinete una sobrepuerta, cuya elevada colocación y contrastada iluminación no dejan apreciar primores de pincel.

La figura del caballero envuelto en una capa y tocado con un sombrero con pluma se aproxima considerablemente a la de la izquierda del grupo de tres conversadores que centra la atención en la Tela real; todas ellas revelan la influencia directísima de Mazo, inevitable para su discípulo sobre todo cuando se trata de este tipo de escenas. El celaje recuerda especialmente al del Jardín palatino.

A pesar de su calidad, no hay que descartar la posibilidad de que sea copia muy posterior, incluso del XIX.

11. Paisaje con ninfa y pastor

L. 0,56 x 1,99

Madrid, Prado. <sup>/893</sup> Dep. en Burgos, Museo

Este y el siguiente entran seguramente en el mismo asiento de los inventarios citados en referencia a los cuadros anteriores. En ellos empieza a revelarse el talento dramático de Agüero, que comienza a emanciparse de los serenos encuadres de su maestro para dejarse ganar por influencias más afines a su temperamento, concretadas en modelos que no faltarían a un pintor cercano a las ricas colecciones reales madrileñas.

La estructura del paisaje representado resulta bastante apropiada para una sobrepuerta dados sus fuertes contrastes de zonas iluminadas y oscuras. En sus líneas esenciales recuerda la que Claude aplica a su Paisaje con santa María Cervelló

-una de las obras encargadas para Felipe IV-, con su amplio espacio vacío y luminoso entre altas paredes de roca y densa vegetación. Dicha estructura parte de la utilizada por Aníbal Carracci en pinturas como el Entierro de Cristo y el Paisaje con la Magdalena penitente y tiene su origen en Joos de Momper.

La diferencia está no solamente en el amplio desarrollo lateral del cuadro madrileño sino también en la sustitución del clasicismo que subyace a la simplicidad y a la serenidad de la ~~francés~~ por un perfil más atormentado e inestable, marcado por el grueso árbol medio seco de retorcidas ramas y por las formaciones rocosas de aspecto fantástico coronadas de vegetación, en las que pudiera haber una cita de la alta roca flemánquiza que alberga a los velazqueños San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño. En cuanto al árbol, corresponde a un tipo muy querido por Salvator Rosa, según se ve en obras de éste como el Mercurio de Londres o La Paz incendia las armas de Florencia. Agüero regula hábilmente su pincelada según la desee precisa y filiforme o deshecha y aérea.

Es muy posible que la pintura contenga un argumento mitológico extremadamente difícil de identificar: aparte de las dos figuras más cercanas al espectador -que recuerdan a las <sup>de</sup> Dughet o Poussin en el Paisaje con sátiro y ninfa dormida, también de la colección real española- hay otra pareja lejana en la que el hombre persigue a la mujer; aunque no se puede asegurar que se trate de los mismos personajes del primer término, lo más lógico es pensar que se representen dos momentos consecutivos de una narración.

El principio creativo propio de Agüero, es decir, el predominio del paisaje sobre las figuras en cuanto al espacio y al efecto visual, comienza a manifestarse ya en esta obra y en la siguiente; por razones estilísticas y técnicas se hace duro aceptar que sean contemporáneas de las tres anteriores; el hecho de que sean sobrepuestas, pinturas incidentales, hace considerar que la igualdad de medidas se debiera al simple hecho

de que fueran destinadas a espacios de iguales dimensiones y no a que formasen serie realizada coetáneamente.

Bibl.- Beroqui, 1914, 57; López Torrijos, 1982, II, 1171.

## 12. Paisaje

L. 0,56 x 1,99/894

Madrid, Prado. Dep. en Burgos, Museo

Composición más serena que la anterior, si bien no renuncia al nervioso grupo de árboles y troncos astillados, también contrapuesto aquí a una montañuela menos escarpada que los auténticos acantilados en tierra de su pendant.

Como ocurría en Mazo, en las escenas de carácter cotidiano y -siempre hasta cierto punto- realista o al menos real, las figuras disminuyen radicalmente de tamaño respecto a las que introducen en un tema mitológico o tienen un aire libre e imaginativo, como en el Jardín palatino o el Paisaje con un templo de Mazo y en la anterior y en todas las sucesivas de su discípulo. Las dos que conversan sentadas a contraluz, cerca de la mitad del cuadro, repiten las del mismo lugar y actitud en el Puerto fortificado, aunque aquí es la de la derecha la que levanta el brazo. Todas ellas poseen el único sentido de dar al paisaje la antropocéntrica animación requerida por la época.

## 13. Paisaje con dos figuras

Ant. 1653 (?)

L. 2,46 x 3,25

Madrid, Prado 898

Sin duda atañe a este grupo ( 13 a 16 ) la noticia de 1653, año en que "Benito Martín" entrega unos países "que hizo para el quarto de su magestad y tribuna de N. Sra. de atocha". Le corresponden 17000 maravedíes que no cobrará hasta 1662.

Contiene seguramente un tema mitológico <sup>quizá la muerte de Adonis</sup> en primer término dos mujeres contemplan algo o a alguien que habría en el suelo pero que aparece totalmente borrado u oscurecido. Frente a ellas hay un perro aullando en extraña posición. En el término medio se divisan dos figurillas que parecen hombres luchando a

puñetazos: tal vez lo que miran las dos mujeres es la víctima de la pelea en un momento posterior a aquella escena.

Estas figuras femeninas son el elemento que más revela la enseñanza de Mazo por su gran semejanza en tipo y técnica con las del artista de Cuenca. En el paisaje se revelan las tendencias monumentalizadoras del autor -heredadas en parte de aquél-, que se complace en contrastar los grandes farallones de roca ya comentados con las profundas lejanías lorenescas a las que sólo renunciará en razón del tema y en aras de otras influencias de tono más dramático. En este caso, el escenario natural recuerda los lejanos modelos de Mompser que durante décadas siguen utilizando los artistas nórdicos, incluso los establecidos en Roma como Jan Both, cuyo Bautizo de <sup>el príncipe de</sup> la reina Candace -obra de la colección real que Agüero vería seguramente en Madrid- presento como interesante ejemplo de esta pervivencia y difusión de los tipos y modos paisajísticos más allá de las fronteras y de la diversidad de concepción y sensibilidad.

La idea es, con las lógicas diferencias, la misma que adaptó Velázquez en su escenario de penitencia de San Antonio Abad.

14. Paisaje con Mercurio y Argos  
Ant. 1653 (?)  
 L. 2,46 x 3,25  
 Madrid, Prado 899

En esta obra y en la anterior se inicia de forma decidida el acercamiento a Claudio de Lorena, cuyas amplias estructuraciones adopta así como la fuga central hacia lejanías iluminadas con luz de atardecer. En Benito Manuel es más marcada la preferencia por el claroscuro y las grandes masas a contraluz; a causa de la altura de los árboles y de las rocas queda menos espacio para el cielo. En el término medio de este lienzo ha colocado el artista uno de los puentecitos de leve curva y múltiples ojos tan característicos del Lorenés y que delata inspiración

directa en la obra de éste. También lo acercan a su estilo la escala de las figuras en relación al paisaje y la integración de aquéllas en éste, superior a la conseguida por Mazo aun en sus mejores momentos. Y en cuanto a las vacas, son del mismo tipo que utiliza el artista francés; entre muchos posibles ejemplos he elegido el dibujo 36 del Liber Veritatis para su comparación.

En las copas de los árboles se observa la derivación de la técnica de Mazo, los frotados rápidos hasta lo borroso que forman masas homogéneas donde, a diferencia de Velázquez, no se distinguen los elementos individuales.

En este caso el tema mitológico es más evidente, aparte de que aparece ya en la mención contenida en el inventario de Aranjuez (1794), donde se localiza en la sala de guardias del cuarto del rey: "Un país con Mercurio que va a cortar la cabeza a Argos ocho pies y tres cuartos de alto once y tres cuartos de ancho. Mazo-1200".

Bibl.-Beroqui, 1914, 57; Nordau, s.a., 307; Exp. Madrid 1960, 121-2; Angulo, 1971, 211; L. Torrijos, 1982, II, 1183; id. 1985.

15. Paisaje con Latona y los campesinos  
Ant. 1653 (?)  
 L. 2,44 x 2,19  
 Madrid, Prado 897

Este lienzo y los siguientes forman parte seguramente, por la igualdad o semejanza de medidas, de la serie inventariada en 1700 en Aranjuez: "Dieziocho países de tres varas de alto y dos y media de ancho con sus marcos dorados de mano de Benito Manuel de Agüero". Se halla consignado también en 1794 en la pieza del cubierto del cuarto de la reina: "Un quadro de ocho pies y seis dedos de largo y ocho y tres cuartos de alto, país, Latona con Apolo y Diana y a distancia los segadores convertidos en ranas, Juan Bautista del Mazo- 1500".

Es la pintura más lorenasca de Agüero y revela plena madurez en lo equilibrado de la composición y en lo aéreo y

292  
moderno de la concepción espacial, aspecto en que los pintores españoles salen difícilmente de su habitual rezagamiento como no sean los de primer orden. Se puede decir que Benito Manuel no se ha limitado a adoptar superficialmente unos principios estéticos de éxito seguro sino que demuestra haberlos comprendido y asimilado de manera fructífera. Como en el caso de Mazo, el formato vertical le permite desarrollar sus cualidades y superar la relativa monotonía de los anteriores.

Entre las pinturas del Lorenás que pudo ver en las colecciones reales es el Paisaje con Tobías y el ángel el que guarda mayores analogías con éste. Comparándolos se observa que Agüero nunca llegó al intenso, puro y lírico luminismo del francés, que habría de quedar reservado a un artista de primera magnitud. Los elementos son básicamente los mismos: río, altos árboles, arquitecturas, lejanías difuminadas, cielo de atardecer. Pero el clasicismo de Claude se dinamiza y abarroca; todo se agita ligeramente pero lo suficiente para mostrar un temperamento muy distinto, a lo cual contribuye de modo especial el haber trasladado los árboles al centro del lienzo.

Las arquitecturas son muy semejantes a las que a menudo incluye Lorena; ya en el Puerto fortificado aparecía puerta flanqueada por torreones que se alza aquí a la izquierda.

El grupo principal recuerda las esculturas clásicas (como la conservada en Florencia) de Niobe protegiendo a sus hijos menores precisamente de la venganza de Latona, pero es difícil decir si el pintor conoció alguna directamente o por medio de grabado. Se parece aún más a la Caridad de Van Dyck, fuente indicada en 1986 por Pérez Sánchez, que destaca el conocimiento de esta obra por parte de los artistas madrileños, sobradamente testificado por una copia quizá de mano española y propiedad del Prado así como por la célebre estampa de Cornelis van Coukerken, que, contrariamente a la versión de Agüero, reproduce el grupo en disposición invertida, pudiéndose deducir que no fuera su fuente directa.



En toda la superficie del cuadro emplea poca pasta y obtiene una superficie bastante lisa; la técnica, con ser suelta y ágil, es mucho menos atrevida que en la siguiente pareja de lienzos. Su preferencia por los tonos oscuros -verdes y marrones- ha dado como resultado un mayor ennegrecimiento que se debe sobre todo a las sustancias empleadas habitualmente por la mayoría de los artistas españoles de la época y que hoy dificulta la apreciación de las innegables cualidades de estas hermosas pinturas. En especial las copas de los árboles se han convertido en una mancha indiferenciada en la que se mantienen verdes sólo las partes exteriores, que son menos densas y transparentan la luz.

A pesar de la relativa contención del pincel en estas obras se observa una tendencia a la pincelada oblicua, sobre todo en los últimos términos, que contrastan cromáticamente por sus delicados azules y grises madrileños.

Bibl.- Nordau, s.a., 307; Angulo, 1971, 211; L. Torrijos, II, 1185; Exp. Madrid, 1986, 276-7.

16. Paisaje con la muerte de Adonis  
 Ant. 1653 (?)  
 L. 2,46 x 2,14  
 Madrid, Prado 899 A

En Aranjuez (1794), última pieza del guardarropa: "Igual, país con montañas y árboles, Adonis muerto tendido en el suelo con una herida junto a él una lanza y un cuerno de caza y a distancia un jabalí y perros. Id [Mazo] -1000".

Semejante al anterior, sobre todo por la presencia central del gran árbol que recorta dramáticamente su oscura copa sobre el celaje. Este por su parte recuerda considerablemente los de Mazo en el grupo de obras coetáneas o posteriores al viaje a Italia. Reminiscencia concreta del maestro es la figura de Venus, que se lanza del cielo a la tierra de la misma manera que el Mercurio de aquél en su Paisaje con un templo. El dinámico tratamiento técnico de ambas es virtualmente idéntico. Más sorprendente es el parecido de dicha Venus con la de Ribera en su cuadro del mismo tema, obra firmada en 1637 y que nunca salió de Roma. Aunque esto pudiera ser un indicio -ya que no, desde luego, una prueba- de una estancia en Italia, no hay que olvi-

dar que en el Buen Retiro se consigna en fecha cercana otro lienzo de ese tema y de mano de Ribera que bien pudiera haber servido de modelo a Agüero, y en el cual la composición y la actitud de las figuras son muy semejantes a las del cuadro romano, según sabemos por la copia que decoraba el Palacio de la Moncloa hasta este mismo siglo.

La figura de Adonis remite en postura y escorzo al protagonista del Milagro del esclavo de Tintoretto, que pudo conocer quizá por algún grabado.

En la concepción general de esta pintura y de la anterior pudieron haber tenido influencia obras lorenescas como el Paisaje con Moisés salvado del Nilo y el Paisaje con Tobías y el ángel, de la serie realizada para el Buen Retiro.

El conjunto es aún más oscuro que en el cuadro anterior por causa principalmente de las masas pétreas cercanas al primer término. Como en Latona, las rocas están ejecutadas de una manera más torpe y poco imaginativa que los restantes elementos naturales. Son particularmente atractivos los árboles de la izquierda por su ejecución muy deshecha e impresionista -entendiendo por impresionismo el intento de reproducción de la impresión visual y no un paralelismo histórico estricto- y por la superposición de pequeños toques blancos para destacar los puntos que reflejan los rayos de luz que llegan de lo alto.

Al igual que en el lienzo anterior, de la lisura general destacan grumos de pintura blanca que hacen resaltar los perfiles más iluminados de las nubes, de modo análogo a los árboles arriba comentados. Es recurso heredado de Mazo pero más acentuado por Benito Manuel.

Los celajes de esta pareja de lienzos son los más próximos al Mazo de la Calle de la Reina y sus cuadros compañeros, pues el de la Partida de Eneas será algo más complejo, barroco y espectacular y bien pudiéramos decir monumental.

Bibl.- Ezquerria del Bayo, El Palacete de la Moncloa, 1929; Gaya, 1968, 433; Angulo, 1971, 211; L. Torrijos, 1982, II, 1200.

17. Eneas ayuda a descabalar a Dido

L. 2,46 x 2,02

Mdrid, Prado 895

En el inventario de Aranjuez (última pieza del guardarropa) de 1794: "Siete pies y cuarto de largo y ocho y tres cuartos de alto, un pais con peñascos y un árbol, un caballero apeando una señora de un caballo ricamente enjaezado -Mazo-1000".

Del examen de sus peculiaridades técnicas y conceptuales y de su comparación con todas las obras anteriores se puede deducir que ésta y la siguiente pertenecen a la plena madurez de Agüero y representan el punto culminante de su evolución y de su asimilación de rasgos creativos propios de otras latitudes.

El radical avance en cuanto a soltura de pincelada y dinamismo general es evidente. La referencia principal ya no es Claudio de Lorena, demasiado sereno y clásico para un temperamento que se nos revela arrebatado, sino un artista más afín al nuestro en este sentido: Salvator Rosa, su estricto contemporáneo. El protagonismo de las rocas que caen diagonalmente como una cascada inmóvil de irregulares formas remite a un tipo de paisaje a lo alto muy apreciado por el napolitano; la disposición, tendente a un dramatismo tenebrista, en la cual los elementos del paisaje se elevan o caen creando líneas de fuerza contradictorias y llegando casi al margen superior del cuadro, evidencia un parentesco que resulta difícil admitir como meramente casual.

Son varias las obras de Salvator que pueden ejemplificar este paralelismo; citaremos el Paisaje con dos figuras (Londres), el Paisaje con san Antonio Abad y san Pablo Ermitaño (Londres), el San Pablo Ermitaño (Milán), Agar e Ismael en el desierto (Toledo) y Jasón y el dragón (Salamanca). En la primera, la tercera y la cuarta destaca poderosamente el rasgo personalísimo del gran árbol que cruza diagonalmente el cuadro, tan parecido al gigantesco que en el cuadro de Agüero casi se perdería entre las nubes de no estar quebrado antes del arraque de la copa, como están también los del napolitano. El y las rocas, a

veces auténticamente abrumadoras, aplastan casi y anulan a las figuras humanas, que quedan como sobrecogidas por la inmensidad del poder indomeñable de la Naturaleza. En España esto es una novedad de Agüero respecto a Mazo, que utiliza figuras pequeñas pero en una relación con el conjunto más equilibrada, lo cual encaja con el hecho de que sus obras no correspondan con el modo del paisaje libre o salvaje sino al del jardín o al de las ruinas. En cualquier caso siempre resultan un poco como aditamentos ajenos al escenario -véase la Calle de la Reina- y no como elementos que establecen con aquél una relación dialéctica que es un principio creativo fundamental de Salvator en el grupo de obras mencionadas y, en una manera algo menos atormentada, de Agüero en Dido y Eneas.

Me he referido ya a la predilección de Agüero por los pintorescos escenarios rocosos propios de la tradición paisajística flamenca y óptimamente representados por Momper. Es de sumo interés ver cómo el artista recurre a los diversos modelos de su repertorio visual -cuyo conocimiento por él no podemos saber si fue simultáneo o sucesivo- según su evolución técnica y temperamental y sus necesidades en cuanto al modo. Al mismo tiempo hay que suponer que tal evolución obedezca a la influencia de dichos modelos.

En este sentido hay que destacar la paralela vecindad con algunas realizaciones de Jan Both, cercano a su vez a Salvator por su particular interpretación de los modelos del paisaje ideal lorenesco, en la cual revela su sustrato nórdico apelando a una intensificación del efecto pintoresco mediante la utilización de la luz y a inclusión de escenarios rocosos no lejanos en técnica y disposición a los de Salvator y Benito Manuel; ejemplo perfecto de ello es su impresionante Vista de Tívoli (Prado), que Agüero pudo ver quizá en el Buen Retiro.

Las figuras de Dido y Eneas, como señaló hace pocos años López Torrijos, están tomadas directamente de un lienzo de Rubens seguramente perdido en el incendio del Alcázar de 1734 pero del que se conserva una copia de Mazo. En la versión de

Agüero -simplificada y por ello más naturalista- el manto de Eneas es sacudido por el viento de tempestad de manera muy parecida al dé Jasón y la Agar de Salvator.

Las características de esta pintura obligan a plantearse a nivel de hipótesis que Agüero realizase un viaje a Italia, pues es difícil que llegara a tales formulaciones ~~sin~~ un conocimiento directo de las obras del artista napolitano, mal representado en las colecciones reales madrileñas.

La técnica de este cuadro y el siguiente varía considerablemente respecto de los anteriores; se basa en pinceladas largas y paralelas en las que se distingue fácilmente la huella del pincel. Es de notar el dinamismo y el atrevimiento de pátentes en los toques de luz del fondo, que parecen casuales y espontáneos pero que producen un poderoso efecto visual. Hacia el horizonte se llega casi a la abstracción.

Agüero pone en esta obra todos sus recursos técnicos y expresivos al servicio de la representación de un ambiente tempestuoso, objetivo que consigue plenamente dentro de su preferencia por los oscuros tonos ~~mafrones~~ que lo sitúa más lejos aún de lo que estaba Mazo de las de las plateadas transparencias velazqueñas.

Bibl.- Beroqui, 1914, 57; Nordau, s.a., 307; Gaya, 1968, 433; Angulo, 1971, 211; L. Torrijos, 1981, 391-3; id., 1982, II, 1162; Exp. Madrid, 1986, 277.

#### 18. Salida de Eneas de Cartago

L. 2,39 x 2.05

Madrid, Prado 896

También se hallaba en 1794 en la primera pieza del guardarropa de Aranjuez: "Un quadro de siete pies y cuarto de largo y ocho y tres cuartos de ancho, País con vistas, puerto de mar en cuya marina se ve un navio y en la playa a Eneas despidiéndose de Dido - Juan Bautista del Mazo - 1800".

Para esta obra y la anteriores más difícil aceptar la fecha tope de 1653 del documento mencionado en el nº 13, pues parecen bastante más avanzadas.

Este soberbio lienzo representa el punto más alto de la producción de su autor y la contundente demostración de una capacidad de síntesis y de un espíritu universalista doblemente significativos por su infrecuencia entre los artistas españoles que cultivan el paisaje.

La ordenación del escenario remite a una de las obras maestras de Claude y precisamente a la que podrá servir de paradigma de sus principios clásicos: el Embarque de santa Paula Romana, encargado al artista para el Buen Retiro. Pero pocas comparaciones pueden resultar tan ilustrativas de las diferencias profundas entre los dos artistas más o menos contemporáneos. Agüero, repetida y acertadamente calificado de "prerromántico" -por supuesto desde un punto de vista romántico-, ha eliminado las bamabálinas arquitectónicas de aire monumental para dejar sitio al paisaje rocoso en que tan cómodo se sentía y que concordaba más con su pincelada a veces arrebatada y casi frenética que la calculada ortogonalidad de aquéllas. El fragmento de pórtico visible a la izquierda es casi igual en tipo y función compositiva, pero repárese en que ha convertido una arquitectura perfectamente conservada y que es marco de la vida humana en una ruina deteriorada por el tiempo y que empieza a ser dominada por la vegetación que crece entre sus grietas como savia o sangre que brotara de las heridas infligidas por el tiempo. En el aspecto puramente formal sirve esta columna de pendant del gran árbol de Dido y Eneas.

Otra gran diferencia es el tratamiento del celaje, que en Agüero se constituye en verdadero protagonista de la composición por delante del paisaje terrestre; resume y simboliza el tono dramático, tormentoso y lleno de presagios del propio pasaje literario representado.

El juego de violentas diagonales que llamaba la atención en el cuadro anterior es aquí confiado al descrito por las nubes -ayudado por la cedencia de las montañas e incluso por los mástiles del navío-, pues de otro modo dominarían las perpendiculares del pórtico y el muelle; con todo, las lí-

neas de fuga del borde de éste parece querer seguir la misma diagonal de barco, montaña y arco iris, contrapuesta en equilibrada tensión a la que se dispersa en las distintas líneas que trazan las nubes, derivadas de las utilizadas por Mazo en sus últimas obras.

El arco natural formado por las rocas recuerda la gruta de Dido y Eneas; es elemento propio de la tradición flamenca, muy repetido por Momper y utilizado por Bril y otros muchos nórdicos, así como por Salvator, a cuyo genio pintoresco convenía.

Las figuras más sumariamente trazadas, como las dos del ángulo inferior derecho, recuerdan asimismo las de Salvator en sus escenas portuarias.

El detalle del navío asomando oblicuamente por detrás de pórtico se halla con frecuencia en los puertos de Claude; en el único que pudo ver en Madrid, el citado Embarque, la disposición es mucho menos semejante a la de aquél que la de otras obras que sólo hubiera podido conocer en Italia y en las cuales el barco aparece más oblicuamente y presenta todo el castillete de proa.

En el color siguen dominando los oscuros marrones de costumbre, aunque este lienzo resulta más claro que el anterior por el amplio cielo. El empaste es fino y ligero y el toque alargado salvo en los detalles, en los que distribuye pequeñas manchas y puntos blancos o de color vivo y brillante, a veces con notable relieve.

Bibl. - Gaya, 1968, 433; Angulo, 1971, 211; L. Torrijos, 1981, 391-5; id., 1982, II, 1162; Exp. Madrid 1984, 58.

OBRA NO CONSERVADA

19. Naufragio de Eneas

8 pies y  $\frac{3}{4}$  x 8 pies = 2,45 x 2,24

En Aranjuez en 1794 (pieza del cuarto del príncipe):

"... Un país con peñascos en costas de mar éste en tempestad y un navío en naufragio - Mazo- 1600". Es de suponer que forma-se parte del ciclo con los anteriores.

Bibl.-L. Torrijos, 1981,291-5;id.,1982,II,1162.

### 20 a 33. Trece países

3 varas x 2 1/2 = 2,49 x 2,07

En el salón de Aranjuez (1700): "Dieziocho países... con sus marcos dorados de mano de Benito Manuel de Agüero". Las medidas corresponden a las de 4 de los conservados, Latona, Adonis y los dos de Eneas, y del Naufragio de Eneas; de los 18 quedan 13 aún por identificar.

### 34. País

vara y 1/2 x vara y 1/3 = 1,24 x 1,04

En el Buen Retiro (1772): "País... del bendito Manuel [sic]".

### 35. País con Polifemo, Acis y Galatea

2,46 x 2,05

En Aranjuez (1794), primera pieza del guardarropa: "... Pòlifemo sobre una montaña que arroja una peña a Acis y Galatea - Id [Mazo] - 1300". En 1915, Tormo cree recordar haberlo visto en el Palacio de Justicia, pasillo largo del Norte; recoge los números de inventario del Prado (798). El cuadro desapareció en el incendio de dicho palacio en el mismo año de 1915. Su localización en Aranjuez hace suponer que formaba serie con otros lienzos mitológicos de Agüero. Las medidas están muy próximas a las de todos sus lienzos a lo alto.

Bibl.-Tormo,1915,171;L.Torrijos,1982,II,1218.

### 36. País con cacería de Diana

8 pies 3/4 x 11 1/2 = 2,45 x 3,22

En Aranjuez (1794), cuarto de la reina: "...País con arboledas montañas y una cazería de Diana y sus ninfas - 2000".

Bibl.- L.Torrijos,1982,II,1192.



### 37. País con Diana y sus ninfas bañándose

8 pies  $3/4 \times 7$  y 2 dedos = 2,45 x 1,98

En Aranjuez (1794), cuarto de la reina: "...País en que hay una fuente de mármol y dos leones sentados en dos pedestales y una estatua en el remate de dicha fuente donde se baña Diana y sus ninfas y algunos trofeos de caza- el mismo autor [Mazo] - 2000".

Bibl.- L.Torrijos, 1982, II, 1191.

### 38. País con Diana y Endimión

8 pies  $3/4 \times 7$  = 2,45 x 1,95

En Aranjuez (1794), cuarto de la reina: "...Un país con ruinas de Arquitectura en el que se representa la fábula de Endimión y Diana- id [Mazo] - 1800".

Bibl.- L.Torrijos, 1982, II, 1193.

### 39. País con figuras

vara  $1/4 \times$  vara  $3/4$  = 1,04 x 1,46

En el Alcázar en 1734 (tras el incendio va a la casa donde vivió el marqués de Bedmar): "...Sin marco de un país con algunas figuras original de Benito Manuel".

### 40. País

2 varas  $1/2 \times 1 \frac{2}{3}$  = 2,07 x 1,11

Misma procedencia del anterior: "Un país original de Benito Manuel".

### 41. País con San Benito

2 varas  $1/2$  en cuadro = 2,07 x 2,07

En Palacio (1914), pieza de entrada a la habitación de la reina de Etruria: "... País con varias montañas y árboles y un Santo Anacoreta que es San Benito. Benito Manuel".

42. País con cascadas y pescadores, País con caminantes  
y País con arboledas y figuras

2 varas  $1/2 \times 1 = 2,07 \times 0,83$

Se consignan juntos en Palacio (1814), secretaría de Estado: "...cascadas con pescadores junto a una montaña - montañas con caminantes que parecen moros - país con arboledas y figuras la una sentada - Benito Manuel".

43. País con Moisés salvado de las aguas

2 varas  $1/2 \times 1 \frac{1}{4} = 2,07 \times 1,04$

En Palacio (1914), secretaría de Estado: "...País con varias figuras Moisés sacado de las aguas - Benito Manuel".

CIRCULO DE AGUERO

44. Paisaje con san Francisco de Asís

Madrid, Adanero

Es evidente la relación con el artista burgalés, de quien toma la quebrada cadencia de las rocas con zonas en contraste luminoso y el alto árbol oblicuo con el tronco ornado de hojarasca. El escenario natural se asemeja al de Eneas ayuda a descabalgar a Dido y a los elegidos en varias ocasiones por Both, comentados en relación con el español. La factura es más cerrada y reposada, aunque en algunas zonas hay un intento de imitar la pincelada larga y filamentosa de aquél en su última época.

Autor probable de este lienzo sería Lorenzo de Soto, que vivió en Madrid entre 1634 y 1688 y fue discípulo de Agüero, cuyas maneras paisajísticas siguió fielmente según Palomino-pues no se ha conservado ninguna obra suya-, aparte de cultivar la modalidad del paisaje con santo o anacoreta, a la cual se pliega la presente obra. Otro dato es que siendo administrador de rentas reales en Yecla se dedicaba a copiar lugares naturales llamativos y caprichosos como el peñasco de la Magdalena de Yecla; tal vez los perfiles agudos de las rocas del cuadro tengan que ver con esa práctica.

ALONSO, AMARO

Pintor activo en Valladolid en la segunda mitad del XVII. Se conoce alguna obra suya del género religioso en iglesias de la ciudad o de la zona: colabora con Diego Díez Ferreras y Agustín Bara en la serie de la vida de san Juan Bautista para la penitencial de la Pasión; otras pinturas de los últimos años del siglo en la ermita de Nuestra Señora de la Peña (Tordesillas). Su última noticia documental es de 1690.

Bibl.- Valdivieso, 1971, 187/230; Urrea, s.a.

OBRA NO IDENTIFICADA

45 a 51. Seis paisajes con ermitaños

52 a 57. Seis paisajes con historias

Antes de 1662

Mencionados en un testamento que hizo en 1662 tras haber sido herido en una riña. La primera serie se consigna como vendida a Luis Bernardo; la segunda, a Francisco Maldonado.

Bibl.- Martí Monsó, 1898-1901, 502; Valdivieso, 1971, 187/230.

ANTOLINEZ Y SARABIA, FRANCISCO

Nace en Sevilla hacia 1644. Compagina sus tareas de jurista con la pintura, que aprende en la escuela de Murillo. Pasa algunos años en Madrid y otros lugares y vuelve después a Sevilla; es en esta época cuando según Ceán se dedica a ejecutar series de cuadros pequeños con temas bíblicos o evangélicos. Aún vuelve a Madrid con la idea de ordenarse sacerdote, cosa que no consigue. Muere en esta ciudad en 1700.

Bibl.- Palomino, 1082-3; Ceán, I, 37-8; Exp. Sevilla 1975, 29-32.

58a 63.

Seis paisajes con escenas de la vida de Jacob: Jacob bendecido por el ángel, Jacob con Raquel y José. Jacob ofreciéndose a servir a Labán, Labán entrega a Raquel por esposa a Jacob, Jacob y Raquel junto al pozo, Venta de la primogenitura

L. 0,31 x 0,54

Sevilla, catedral (sacristía)

De pequeño tamaño, son característicos de la producción del artista por el dinamismo de la ejecución, tendente al descuido, y por lo reducido del enfoque, que se acerca considerablemente a las figuras y limita el espacio circundante. Pocos de los lienzos que hoy por hoy se le pueden atribuir escapan a este hábito dominante para describir un escenario más amplio. Esta serie corresponde seguramente a una etapa en la que la producción del artista se hallaba bastante industrializada y atendía a numerosos encargos de una manera harto apresurada y aun negligente. El paisaje está resuelto del modo menos comprometido posible mediante una gran oscuridad general, acentuada por el tiempo y el deterioro pero consecuencia de la mínima luz de crepúsculo común a los seis en mayor o menor grado. Las construcciones ocupan buena parte del espacio libre excepto en el 1º, el más acertado en cuanto a amplitud de paisaje, distribución de masas y reducción de figuras y elementos. El trazo es siempre rápido y sumario, llegando a veces a la incorrección en rostros y anato-

mías. Hay aquí seguramente una huella del vigoroso tratamiento de Valdés Leal con su característica rudeza en muchos tipos humanos. Los árboles de tronco grueso y ondulado que aparecen en algunas pinturas de esta serie y en otras derivan de los de Murillo (Bautismo de Cristo, Berlín; San Juan muestra a Jesús, Chicago), pero Antolínez los exagera y les confiere un dinamismo algo histórico que nunca tienen los del maestro.

La factura, alargada, veloz y deshecha, manifiesta una herencia murillesca atemperada por otras influencias -pensemos de nuevo en Valdés Leal- y por la necesidad indudable de acelerar la producción, que haría perder finura a estas y a otras muchas obras del artista.

El oscurecimiento ha afectado a los tonos verdes, ya bastantes densos de por sí. Aparte del fondo crepuscular, Antolínez acostumbra a establecer un primer plano más iluminado -aunque a veces incluye una figura a contraluz, como el Jacob de Jacob y Rafael junto al pozo y la oveja de Jacob ofreciéndose a servir a Labán, aparte de un árbol en diversas ocasiones- donde sitúa las figuras, destacadas además por otros focos luminosos y por sus propios tonos claros, en los que dominan el rojo y el blanco.

Bibl.- Angulo, 1971, 384; Valddivieso, 1978, 66-7; Calvo Castellón, 1982, 275.

64.

Paisaje con la Sagrada Familia y ángeles

L. 0,74 x 1,03

Nueva York, Schaeffer Galleries

Aquí el paisaje queda reducido a una pequeña apertura hacia el fondo, mientras que el resto es ocupado por una de las típicas edificaciones de Antolínez, parte de ella bastante indefinida por excesivamente oscura. En las figuras hay seguramente reminiscencias de la Sagrada Familia con san Juanito de Murillo (Budapest), sobre todo en la Virgen, tipo muy murillesco y cercano al de la del Sueño del patricio.

Bibl.- Exp. Indianápolis 1963, nº 2.

65. Paisaje con la Sagrada Familia

L. 1,21 x 1,03

Madrid, comercio

Atribuido a "escuela de Murillo" en el catálogo de Durán, es obra evidente de Antolínez por las figuras, las casa rústicas, el fondo de paisaje -virtualmente idéntico al del cuadro anterior- y los árboles. El tipo de la Virgen es también muy semejante al del lienzo neoyorquino. El san José recortado a contraluz recuerda otras figuras del artista, mientras que el pastorcillo arrodillado ante el Niño, de clara herencia naturalista, pudiera estar inspirado en el tullido arrodillado del Santo Tomás de Villanueva (Sevilla) o en alguna de las figuras infantiles murillescas en actitud semejante.

Bibl.- Cat. Durán 25. II. 1971, 103.

66 - 67. Sueño de san José y Jesús ayuda a san José

L. 0,54 x 0,39

Barcelona

Obras de técnica enormemente fluida y casi se podría decir inestable, tan extraordinariamente movidas son las formas resultantes, sobre todo las del paisaje. Las figuras están algo más cuidadas que en la serie de la catedral de Sevilla y se integran mejor en el entorno y en la iluminación general. Las del primer lienzo se parecen algo a las de la Liberación de san Pedro de Murillo (Ermitage); la actitud del protagonista recuerda también al del Sueño del patricio (Prado).

68. Sueño de san José

Nueva York

La figura principal puede guardar también relación con la del Sueño del patricio. La luminosidad general, semejante a la de la pareja anterior, contrasta con la oscuridad de la serie de Sevilla y muchos otros y tiene más que ver con las enseñanzas que se supone recibiera Antolínez de Murillo. La técnica es muy semejante a la de los cuadros anteriores, pero las figuras y ro-

pajes son más torpes. En el árbol se ensaya un efecto dramático de luz y sombra, para ayudar al cual se precisan los bordes iluminados de las hojas.

69.

Sueño de san José

Madrid, col. duque de Villahermosa

Es el único lienzo de Antolínez con paisaje exclusivamente urbano hasta ahora conocido. En las otras versiones del tema se limitaba a representar la aparición del ángel en el sueño, pero aquí incluye la visión de la matanza de los inocentes. En la vista urbana que sirve de escenario a ésta sustituyen sus acostumbradas casas modestas y rurales por evanescentes edificios de estilo indefinido que conservan las características ventanas oscuras que hacen tan fácilmente identificables un paños de pared realizado por Antolínez. Las figuras humanas son, como siempre en nuestro artista, de un tipo infantil y algo bobalicón. El ángel es idéntico a los de otras obras, especialmente al del Sueño de Nueva York.

70.

Jacob poniendo las varas a las ovejas

Madrid, col. duque del Infantado

De factura más basta que los anteriores y de iluminación más dura y contrastada, al menos según se puede apreciar por la fotografía. Los tipos humanos son aquí especialmente ingratos y las ovejas está realizadas formulariamente y sin atención alguna. Los últimos términos son casi abstractos de puro deshechos; los nerviosos árboles se parecen al del Sueño de san José de Nueva York. La figura reclinada de Jacob recuerda al san José a contraluz de la Sagrada Familia subastada en Durán. Es obra, en resumen, hecha con prisas y diría que mediante la acumulación de elementos mal encajados entre sí.

71.

Bendición de Jacob

Londres, Wellington Museum

Evidentemente inspirado en la obra de Murillo del mismo tema. La separación de la humilde casa rural y el paisaje es aún más radical, acentuada por la oscuridad del muro. La mu-

jer que avanza con un cesto en la mano sustituye a la orrentesca que se aleja en el cuadro de Murillo llévando un cántaro. La representación de los deteriorados muros en los que el estuco deja ver a trechos el ladrillo, aquí más minuciosa que en las demás obras del pintor, debe mucho sin duda a la de Murillo en su propia Bendición. En este lienzo las figuras disminuyen considerablemente de tamaño a la par que se observa en ellas un toque más mimado. Curiosamente, el grupo principal parece inspirado directamente en la Bendición de Orrente por las actitudes de Jacob y Rebeca e incluso por el dosel, aquí poco definido pero desde luego menos suntuoso.

72 a 74. El Buen Pastor, Jesús y la samaritana y Sagrada Familia

El 1º, L. 1,30 x 1,53

Greenville, (USA), Bob Jones University

Seguramente serie, pues sus características formales son muy semejantes. De los tres están ausentes las características edificaciones, lo cual permite al paisaje un mayor desarrollo. Pertenecen también al grupo de escenas cuyas figuras son bastante más pequeñas, eliminándose así el efecto de cierta claustrofobia que producen casi todos los de Sevilla y algunos otros.

Si las fotografías son fieles, el contraste claroscuro es notablemente fuerte; se oscurecen sobre todo las zonas que han de servir para destacar las figuras, recurso al que no renuncia en casi ninguna ocasión.

Su técnica suaria y blanda se presenta aquí de manera inconfundible, sobre todo por lo que atañe a las lejanías, resueltas a base de "desenfocar" líneas y formas y convertirlas en una materia homogénea diversificada sólo por la luz.

Las figuras del tercer lienzo parecen tomadas de la parte inferior de las Dos Trinidades de Murillo (Estocolmo). Los ángeles del Buen Pastor recuerdan a los de la Sagrada Familia



de Nueva York, mientras que las ovejas no son mucho mejores que las de las Varas de Madrid, pero su efecto general es más aceptable por ser más pequeñas y algo menos monótonas en su disposición.

75.

Jacob y Raquel en el pozo

Jerez de la Frontera (Cádiz), iglesia de San Miguel

Pertenece también al grupo de las obras en que Antolínez ha cuidado más la distribución de las masas, creando una composición más equilibrada y en este caso simétrica. El paisaje está envuelto en la característica neblina producida por una técnica de pasta ligera y toque algo borroso y aumentada sin duda por los efectos del tiempo sobre los barnices. Pudiera tratarse de una de las seis escenas de la vida de Jacob que se hallaban en 1839 en propiedad del marqués de las Marismas y se dispersaron tras la venta de dicha colección. Así es descrito el cuadro: "...En el primer plano cuatro figuras y un rebaño que bebe al borde de una fuente". Esta descripción se adaptaría bien al lienzo de Cádiz, pero no es lo suficientemente precisa como para asegurarlo, careciendo además de las medidas de éste.

76.

Venta de la primogenitura (?)

Barl, 09:1, 72:1

Barcelona, comercio

Arboles y figuras evidencian presupuestos diferentes a los de la serie de la catedral de Sevilla y otros. Aunque Antolínez no renuncia a su técnica brumosa ni a sus superficies blandas y móviles, hay una voluntad de ordenación del espacio y, como en algún otro caso, de simetría, que no resulta aquí monótona sino grata y relajante. La menuda factura del árbol y de las figuras puede hacer suponer más que nunca la influencia de Iriarte, que le contagiaría su proverbial delicadeza. El edificio de la izquierda es casi una firma tácita de Antolínez; en muchas otras obras se observa la misma manera de destacar las esquinas de ladrillo a la vista y el contorno de las oscuras ventañas. El árbol central, fino, inclinado y menos frondoso, responde a un

tipo muy semejante al que incluye Murillo en su Bendición.

Se puede plantear con reservas que este lienzo sea la Venta de la primogenitura que formaba parte de la serie del marqués de las Marismas, aunque las medidas difieren un tanto (6 x 13 cm, a favor del lienzo de Barcelona). Así se describe el de las Marismas en el catálogo de 1839: "... En primer plano hay dos hombres a la mesa; junto a ellos, en el suelo, un arco y un carcaj". No son visibles en nuestro cuadro estos últimos elementos, que pudieran tal vez haberse fundido con la oscuridad general del suelo. Bibl.-Exp.Barcelona 1983,82

77. Jacob poniendo las varas a las zovejas

L. 1,04 x 1,62

Madrid, comercio

Subastado en Christie's con atribución a Triarte, su técnica y figuras delatan la autoría de Antolínez. La confusión en este y otros casos se debe indudablemente a la radical disminución del tamaño de las figuras que ya destacaba en relación con los seis últimos mencionados, además de la mayor delicadeza y atención de la pincelada, que acercan a este artista a su contemporáneo guipuzcoano. Esta obra y la siguiente son fundamentales para plantear la relación entre ambos pintores y la más que posible influencia de Iriarte sobre Antolínez.

Estas Varas son seguramente las que se hallaban en el siglo XIX en la antedicha colección del marqués de las Marismas, pues esta vez sí coinciden las medidas (éste tiene 1 cm. menos a lo largo) además de la descripción del otro cuadro, que se adapta bien a éste: "... En el primer plano Jacob echa las varas en la fuente; a la izquierda hay un puente por el cual pasa un hombre a caballo"

78-79. Abraham y los tres ángeles y Lotay sus hijas

L. 0,49 x 0,74

Barcelona, col. particular

Atribuidos a Valdés Heal en el catálogo de la exposición, son por todos los detalles obras características de Antolínez o acaso de su círculo más inmediato. Las figuras son algo más esmeradas de lo acostumbrado en nuestro artista, pero responden a tipos ya utilizados por él en otras ocasiones: los tres ángeles se parecen al que bendice a Jacob en la catedral de Sevilla; sus rostros son más alargados y revelan una idealización que no suele darse en las figuras "terrenas" de Antolínez pero que comparten en mayor o menor grado sus ángeles; Abraham y Lot se acercan a otras figuras de aire venerable como el Labán que cede a Raquel por esposa a Jacob, en la mencionada serie, y más aún al Isaac de la Bendición de Londres. Las hijas de Lot están dentro del tipo femenino de derivación murillesca utilizado constantemente por Antolínez; sus vestimentas y actitudes se repiten con pocas variantes una y otra vez.

El paisaje de Abraham es el usual en las obras anteriormente examinadas, mientras que el de Lot consiste en una gruta vista desde el interior; sus paredes de roca se representan con la misma blandura e indefinición que es norma en la técnica de Antolínez.

Bibl.- Exp. Barcelona 1948, 93.

#### OBRA NO IDENTIFICADA

80 a 85. Seis paisajes con escenas de la vida de Jacob: Venta de la primogenitura, Escala de Jacob, Jacob y Raquel, Jacob pone las varas, Lucha de Jacob con el ángel, Jacob, Labán y Raquel  
L. 1,03 x 1,59

En el siglo XIX estaban en la colección del marqués de las Marismas, atribuidos a Murillo. El segundo y el sexto son para Soria de Iriarte. Respecto al cuarto y al sexto Angulo se pronuncia en favor de Antolínez. El segundo perteneció a Wildenstein; el cuarto es tal vez el adquirido por don Manuel González fuera de España en 1975.

Bibl.- Cat. Marismas, 1839, 31-2; id., 1843, 13; Curtis, 1883, 121; Stirling, 1891, II, 923; Soria, 1959, 388; Angulo, 1981, II, 342-3.

86 a 89. País con pasajes de Jacob, José cuando crecen las varas, País con Rebeca, País con Tobías y el ángel.

L.  $2/4$  de vara y  $1/2$  cuarta x  $3 \frac{1}{2}$  = 0,52 x 0,74

En el inventario de la colección García de la Huerta; en 500 reales cada uno.

Bibl.- Saltillo, 1951, 201

90 a 92. País con ganado, País con una mujer sacando agua, País con uno que pasa por un puente

$4/4$  x  $5/4$  = 0,86 x 1,07

García de la Huerta; en 300 reales cada uno.

Bibl.- Saltillo, 1951, 202-3.

93 a 98. Seis países sobre la historia de Jacob

Figuran entre los cuadros dados en 1789 al arzobispo Caballero y Góngora (Bogotá). "Con figuras pintadas por Murillo". Algunas obras de esta colección pasaron a don José Roncali y Estefanni y después al deán López Cepero.

Bibl.- Angulo, 1981, II, 342.

99 a 104. Seis países

Colección López Cepero. Tal vez alguno coincida con los anteriores.

Bibl.- Merchán, 1979, 92.

105. Paisaje

17 pulg. x 23 = 0,32 x 0,57

Colección del marqués de las Marismas.

Bibl.- Cat. Marismas, 1837, 35.

106-107. Dos paisajes pastorales

L. 1,30 x 1,50

En el siglo XIX estaban en la galería Soult; se vendieron el primero en 700 francos y el segundo en 510 (1852).

Bibl.- Cat. Soult, 1852, 32; Curtis, 1883, 343; Mireur, 1911, I, 52.

108. Paisaje con claro de luna y paisaje

Enviados por un aficionado de Madrid y ofrecidos a los compradores de Berlín en 1822.

Bibl.- Souillé, 1912, I.

109-110. Dos paisajes

L. 0,39 x 1,53

Venta Standish, según Curtis en 5 L 5 ch. y 9 L 19 ch. No obstante aparecen otra vez en el catálogo de Standish de 1893; al margen aparece la indicación a mano "Colnaghi", posiblemente el comprador a la sazón.

Bibl.- Cat. Standish, 1842, 21; Curtis, 1883, 343; Cat. Standish, 1893, 21.

111 a 120. Diez paisajes

Aniceto Bravo

Bibl.- Curtis, 1883, 343.

121. Paisaje pastoral

Venta George (París), 1836.

Bibl.- Souillé, 1912, I.

122. Paisaje con pastora y rebaño

Venta George (París), 1839 (venta de M. Bruslé)

Bibl.- Souillé, 1912, I.

123. Paisaje con pastores y ganados

Venta conde de la R\*\*\* (cuadros del castillo de Crevecœur).

Bibl.- Souillé, 1912, I.

124-125. Dos países con temas de santidad

Venta de la segunda parte de la colección Aguardo (1843).

Bibl.- Souillé, 1912, I.

126-127. Dos paisajes con figuras y animales

Ver anterior

128-129. Dos paisajes con episodios de la historia de Jacob

L. 0,44 x 0,58

Venta M. Dubois

Bibl.- Souillé, 1912, I.

130-131. Dos paisajes con episodios de la historia del hijo pródigo

Venta Bertrand de Saint Germain (1854).

Bibl.- Soullié, 1912, I.

132. Paisaje con marina

Venta príncipe Nic. J. Soutzo.

Bibl.- Soullié, 1912, II.

133-134. Paisaje con el encuentro de Esaú y Jacob y Paisaje con Labán buscando los dioses

L. 0,16 x 0,22

Enviados desde Madrid a Berlín en 1822.

Bibl.- Souillié, 1912, I.

135-136. Paisaje pastoral y Paisaje con señores y halconeros

L. 1,54 x 2,05

En la colección Osuna en 1896. Se hallan atribuidos a José Antelínez, pero luego aparece la especificación "las figuras de estilo muy murillesco", por lo cual creemos que se trata de una confusión por Francisco.

Bibl.- Cat. Osuna 1986, 4.

137-138. Dos escenas de la vida de Jacob

15 pulg. x 22 1/2 = 0,37 x 0,55

En la colección del marqués de las Marismas (1839).

Bibl.- Cat. Marismas, 1839, 2.

CIRCULO DE ANTOLINEZ

139. Huida a Egipto

Madrid, col. Rafael García

Sigue muy de cerca las directrices estilísticas y técnicas del artista sevillano. El grupo principal procede quizás de las versiones de Murillo del mismo tema. El burro se parece extraordinariamente al que asoma la cabeza en la Sagrada Familia subastada en Madrid. La parte visible de las masas de arbolado,

hasta donde se pueda apreciar por la fotografía, que tal vez acentúa su ennegrecimiento, no parece lejana de los modos de hacer habituales en Antolínez, pero lo más revelador son las figuras.

140-141. Paisaje con ángeles y la Magdalena y Paisaje con la estigmatización de san Francisco

L. 1,24 x 2,50 y 1,25 x 2,52

Madrid, Prado, 5607 y 5608. Dep. en Ciudad Real, Prioral

Atribuidos a José Antolínez en el catálogo de 1865 y sin noticias posteriores. Nada en ellos hace pensar en el artista madrileño, pero los rasgos esenciales del paisaje remiten a su homónimo sevillano y, en el caso del segundo con su cascada y sus agudas colinas, a Iriarte, aunque siempre con la factura amplia, veloz y movida de aquél. Las figuras, sobre todo las del primer lienzo, recuerdan a los tipos de Valdés Real, pudiendo estas obras corresponder a un artista del círculo de Antolínez que cediera aún más que éste a la influencia del otro maestro sevillano y conservase en sus figuras un especial apego a las líneas ondulantes y decorativas heredadas del último manierismo.

Bibl.- Cat. Prado 1865, 34-5.

BESTARD, JOAN

Pintor mallorquín de la primera mitad del siglo XVII. Nace en Santa Maria del Camí a fines del XVI; al principio de su actividad se inserta en la línea del romanismo miguelangelesco. Su orientación tenebrista apunta a una posible formación valenciana, a la que debería también su conocimiento preciso del dibujo. Prefiere composiciones aparatosas con arquitecturas fantásticas y preciosistas y multitud de figuras.

Bibl.- Ceán, I, 147-8; Viñaza, II, 64; Sebastián, 1974, 263-4.

142. Incendio de Troya

Palma de Mallorca, col. Marqués de la Torre

Le fue atribuido por Santiago Sebastián.

Bibl.- Sebastián, 1974, 264; López Torrijos, 1982, II, 1166.



## CAJES, EUGENIO

Nace en Madrid en 1573, hijo del pintor italiano Patricio Cajés o Cascesi. Según noticia de Jusepe Martínez, estudia largo tiempo en Roma. A partir de 1598 se le encuentra establecido permanentemente en Madrid. En 1612 es nombrado pintor del rey, para el cual había trabajado desde 1608. En ocasiones trabajó en colaboración con Vicente Carducho, al cual le une una amistad que es herencia de la colaboración de su padre y el hermano de Vicente en el Escorial, donde tiene lugar la etapa fundamental del aprendizaje de Eugenio, cuyo estilo se inserta en el primer naturalismo escurialense aunque con notas heredadas del manierismo toscano y un claro gusto por la blandura y suavidad en el modelado de las formas y de los ropajes. Muere en 1634.

Bibl.- Jusepe Martínez, 114-5; Ceán, I, 300-5; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 212-26; Mazón, 1971, 414-6.

## OBRA NO CONSERVADA

143.Países

Fresco

El Pardo (destruidos)

Según el testimonio de Carducho: "La sala donde su Majestad da las audiencias... Eugenio Caxesi... y en las lunetas países, todo con grande magisterio y bizarría".

Bibl.- Carducho, hoja 110; Martín González, 1958; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 258.

## OBRA NO IDENTIFICADA

144.Paisaje

22 x 16 pulg. = 0,51 x 0,37

De la galería del marqués de las Marismas, cuya colección fue vendida en París en 1837. Figura con el nº 97 y a nombre de Eugène Cajez, sin más referencia que "Un Pay-

sage".

Bibl.- Cat. Gal. Marqués de las Marismas, 1837, 37;  
Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 255.

#### CARDUCHO, BARTOLOME

Nacido en Florencia hacia 1560, se forma en el ambiente del manierismo toscano. En 1585 llega al Escorial acompañando a Zuccaro. En 1598 es nombrado pintor del rey. En 1606 la corte, establecida durante unos años en Valladolid, retorna a Madrid y Bartolomé reparte su actividad entre esta ciudad y el Escorial. Muere en Madrid en 1608. Partiendo del estilo propio de su generación evoluciona en la línea de un progresivo acercamiento a la realidad, a la vez que su factura lisa y esmaltada se va haciendo más libre y pastosa, como sucede en tantos contemporáneos italianos suyos., influidos por el gusto veneciano. Es fundamental su papel en la formación de su hermano Vicente, dieciséis o dieciocho años más joven que él e iniciador del naturalismo barroco español.

Bibl.- Baldinucci, ed. 1812, IX, 410/431-2;  
Carducho, 67; Jusepe Martínez, 111; Ceán, I, 239-45; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 14-29.

OBRA NO IDENTIFICADA

145. La calle de San Jerónimo de Madrid con arco y entrada de doña Margarita

H. 1599

Del inventario del palacio de Valladolid (1606). En 1599 se obliga con Pompeo Leoni y Luis de Carvajal a hacer los propios arcos sobre trazas de Francisco de Mora.

Bibl.- Beroqui, 1930, 114; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 41; Valdivieso, 1971, 64/242.

146. La plaza del palacio de Madrid con luminarias y máscaras

H. 1599

Del mismo inventario.

Bibl.- Ver anterior,

147. Procesión y entrega de las reliquias en El Escorial  
el año 1598

T. grande

1598

El hecho tuvo lugar el 14 de junio de 1598.

Pintada de orden del rey. Tal vez se base, como las vistas del Escorial conservadas, en el grabado de Perret, suponiendo que no se trate de una vista de interior.

Bibl.- Zarco, 1931, 277; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 41.

CARREÑO, ANDRÉS

Pintor de la primera mitad del siglo; nace en "Asturias de Oviedo" en 1591. Muere en 1660 en Valladolid, ciudad donde hay evidencia documental de su actividad. No se conserva ninguna obra suya. En 1626 participa en un pleito referente al pago de alcabalas y a la dignidad de la pintura como profesión.

Bibl.- Ceán. I, 261; García Chico, 1946, 189; Valdivieso, 1971, 157.

OBRA NO IDENTIFICADA

148a 150. Tres países

En un documento referente a la venta de unos cuadros a Gaspar de Alderete, vidriero, vecino de Valladolid,

que debía cierta cantidas a Carreño: "... Al presente el dho andrés carreño me a bendido otros cinco cusdros Tras dellos unos payses..."

Bibl.- García Chico, 1946, 189; Valdivieso, 1971, 157.

## CASTELO, FABRICIO

Hijo de Giovanni Battista Castello, el Bergamasco, y hermano de Nicolás Granelo, con el cual estudió en Madrid a la muerte de su padre; fue también ayudante de Francisco de Urbino en el Escorial desde 1576. Después de otros trabajos en el monasterio fue llamado a Madrid por Felipe III, pero pasó pronto a Alba de Tormes y al Pardo. Murió en Madrid en 1617.

Bibl.- Ceán, I, 275-7; Zarco Cuevas, 1932, 115-45.

OBRA NO IDENTIFICADA

151.

Vista del monasterio del Escorial

H. 1582

Zarco Cuevas recoge la documentación conservada en el Escorial sobre esta obra. Los días 28 de junio, 13 de agosto, 22 de octubre y 20 de diciembre libró el pagador Tomás de Paz cantidades de 300, 300, 200 y 100 reales respectivamente " en cuenta y parte de pago de un lienço de pintura que haze y pinta de toda la máquina de dicho Monasterio, Colesio y Quarto Real dél, conforme al conçierto que con él está hecho".

321

En 28 de abril del año siguiente se le libran 1850 reales, que con los pagos anteriores suman 250 ducados. Se describe de nuevo el cuadro, "que hizo y pintó en prespetiba, conforme a la planta del dicho Monasterio, donde le a entregado y se le a rreçevido; que fue tasado y moderado por personas para eñlo nonbradas..." En 12 de mayo se le libran otros 1000 reales "porque pintó en papel toda la máquina de la dicha Fábrica y quartos del dicho Monasterio quando su Magestad estava en Lisboa, adonde se llebó acabado por su mandado..."

Bibl.- Zarco Cuevas, 1931, 120-21.

152. Vista del monasterio del Escorial

H. 1583  
Temple

Según la documentación del Escorial, al año siguiente se le pagan 200 reales también a través de Tomás de Paz a cuenta parcial por un nuevo lienzo del monasterio. En 1 de octubre se añaden 400 reales a dicha cuenta y en 24 de diciembre otros 200. A lo largo de 1584 sigue recibiendo cantidades: 28 de abril, 400 reales; 10 de julio, 1440 reales. La suma asciende a 240 ducados, "que obo de aver por un lienço y pintura de toda la dicha Fábrica y Monasterio y quartos dél, que hizo y pintó en prespetiba conforme a la planta de dicho Monasterio, para tener en las Casas Reales de Palacio en Madrid, donde se llevó por mandado de su Magestad, y fue tasado en los dichos dosçientos y quarenta ducados". Este pasaje nos revela que es éste el cuadro que figura en el inventario del Alcázar de 1636, en el salón grande de fiestas públicas: "Otro lienço de pintura al temple con moldura dorada y negra en que está el monasterio de San Lorenzo el real visto por la parte de la puerta principal, y toda su fábrica en prospectiva y es de mano de Fabricio Castelo".

La documentación recogida por Zarco termina con la tasación por el pintor Diego de Urbina en 1 de julio de 1584 del lienzo que Castelo "tiene hecho por horden de los señores de la Congregación de la dicha Fábrica, en el qual haze demostración de la dicha Fábrica en prespetiva como si se mirase de alto por la parte del lienço prencipal, ques por donde se entra a la yglesia, la cual dicha pintura, según el acabado y diligencia con que está hecho y el trabajo que tiene, me paresçe que vale en justa y común estimación, según yo lo entiendo, lo que se tasó por el otro lienço que fue de la mesma manera, menos diez ducados, no ostante que aunque en el otro se pasó más trabajo por ser el primero, tiniendo atención a quel que agora se tasa es mayor y fue menester hazer en mayor grandeza la destribyución y estar bien acabado, me paresçe que bale la dicha cantidad como dicho es".

Así pues, ambos cuadros parecen seguir la traza general del famoso grabado de Perret y son seguramente el antecedente de los que realizarán en la primera mitad del XVII.

Bibl.- Zarco Cuevas, 1931, 121-4.

### 153. Vista del Pardo

Antes de 1611

Tenemos noticia de él por una carta de pago del Archivo de Palacio (Expediente Personal, 219/24), donde aparece junto a la "encarnación, lustre y plateado" de unas cabezas de bronce obra de Juan de Arfe y destinadas a los relicarios del Escorial. El pintor declara que no se le ha pagado nada de lo que se le debe por ambos trabajos; la cantidad debida por el Pardo asciende a 100 ducados, pero no se nos proporciona ningún dato sobre la fecha de realización del cuadro. Hay que destacar que sólo se menciona el "distrito del bosque

del Pardo", y no el palacio, en obras aquellos años tras el incendio de 1604 y que posiblemente no figuraría en la pintura. Dan información positiva sobre las peticiones el veedor Sebastián Hurtado y Pedro de Quesada, veedor y contador de la fábrica del Escorial; la orden se da al pagador Bartolomé de Arce.

Tal vez esta vista y la siguiente tuvieran un carácter más topográfico que puramente paisajístico, ya que el artista realizó en ocasiones obras de este carácter; testimonio de ello son su colaboración en la sala de las batallas del Escorial y la "planta del sitio y fuentes de Amanuel desde su nacimiento hasta palacio", según reza en el mismo documento en que se habla de la siguiente vista y con fecha de 1615, precisándose después que no lo llevó a término.

154. Vista del Pardo  
1614-1615

Otro documento de mismo expediente informa del encargo hecho al artista en 1614 de un lienzo que representase "la discreción del Pardo con su monte y monasterio Real de los capuchinos", previa realización de dibujos que el monarca mandó hacer para enviarlos a Flandes a la infanta Isabel. En el mismo pliego, al margen y con fecha de 1615, se constatan la terminación de la obra y la conformidad de Castelo con los 600 reales que el año anterior se le habían pagado a cuenta.

CASTELO, FELIX

Hijo de Fabricio, nace en Madrid hacia 1600 y estudia con su padre y luego con Vicente Carducho. Pretende

por dos veces la plaza de pintor del rey; aunque no tiene éxito, colabora en varias de las empresas pictóricas del Alcázar. Muere en 1651 ó 1652, según Palomino en 1656. El discipulado y la colaboración con Carducho dejaron profunda huella en su estilo.

Bibl.- Jusepe Martínez, 112-3; Palomino, 880; Ceán, I, 277-8; Gatturla, 1947; 30; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 190-5.

155. La Torre de la Parada

H. 1637

L. 2,14 x 1,28

Inscripción al pie: "LA TORRE DE LA PARADA"

Madrid, Museo Municipal

Esta edificación fue fundada en el lugar donde se erigía la atalaya construida por Felipe III siendo todavía príncipe; concluida en septiembre de 1636, fue incendiada en 1710 por las tropas del archiduque Carlos. Con el Buen Retiro y la Zarzuela pertenece a la última etapa de la construcción de una red de casas reales en torno a Madrid, de todas las cuales se encargaron "retratos" a pintores en su mayoría desconocidos hasta el presente. Este lienzo formaba parte de la decoración pictórica de la propia Torre junto con otros de su mismo carácter. Procede del Museo Arqueológico, de donde pasó al Municipal en 1926. La atribución, hecha por Pérez Sánchez en 1979, obedece a las evidentes semejanzas que existen entre el paisaje y las figurillas de este cuadro y los de la Recuperación de la Isla de San Cristóbal, obra firmada por el artista en 1634. Aunque se trate de escenarios naturales muy diferentes, hay que destacar en el cuadro de historia detalles como la suave loma de la derecha



(al fondo, sobre las cabezas de los protagonistas), el follaje del árbol que cierra el cuadro por la derecha, de ejecución muy parecida a la de los arbustos del primer término de la Torre, y en general el tratamiento de las encinas, algunas de tronco dividido como en nuestro lienzo. Por otra parte, las figuras - pista importantísima en la pintura de paisaje, donde a veces hay gran homogeneidad de estilo entre diversos artistas - manifiestan claro parentesco en ambas pinturas por sus tipos y por la manera de representar el movimiento.

Se da en las dos un mismo contraste entre la factura lineal y arcaizante de las figuras - grandes o pequeñas - y la más tenue del paisaje. Igual o aún mayor es el sentido de precisión con que trata la arquitectura, rasgo obligado por el carácter documental y descriptivo de la obra. En las fachadas de la Torre y del edificio anejo, así como en el muro bajo que cerca el patio, figura el relieve de la piedra blanca a base de pinceladas circulares sobre el gris, recurso bastante frecuente en este tipo de pintura, como veremos en otros ejemplos. La pasta es muy fina en general, sólo algo más espesa en los árboles, densamente verdes; hacia el fondo se hace menos marcada y va adquiriendo una agradable tonalidad azulada.

Esta es sin duda una de las pinturas mencionadas en el inventario de la Torre de 1700 y suponemos que una de las seis pagadas a Castelo según documento que transcribo igualmente en el capítulo referido al primer tercio del siglo. Según otro documento, el príncipe Pío poseía en su residencia de Mombello (Imbersago), junto con una copia de Ribalta de la Crucifixión de San Pedro de Caravaggio, vistas de la Torre de la Parada, el palacio del Buen Retiro, la Florida y otros edificios. La primera sería una réplica del lienzo que aquí se estudia.

Bibl.- Cat. Exp. Antiguo Madrid, 1926, 76-9; Boix, 1927, 186; Cat. Exp. La caza en el arte, 1950, 62; Cavestany, 1951, 29; Varia Velazqueña, 1960, 129-30; Gaya, 1968, 539; Casariego, 1972, 178; Cat. Exp. Madrid 1980, 136; Harris, 1982, 18; Morán y Checa, 1986; Cat. Exp. Gómez de Mora, 1986, 57-60.

156. El palacio del Pardo

H. 1637

L. 1,37 x 2,78

El Escorial, Monasterio

Otro de los palacios de recreo de Felipe II. En 1604 sufrió un incendio que afectó sobre todo a las cubiertas. Entre 1606 y 1614 se hicieron bajo la dirección de Gómez de Mora las reparaciones pertinentes y se duplica el número de ventanas de la planta principal, como es visible en el cuadro. Es la única de estas construcciones que ha llegado íntegra a nuestros días, habiendo sufrido en su función de residencia y durante largas y recientes décadas el destino aciago que todos conocemos.

El manuscrito de Gómez de Mora conservado en la Biblioteca Vaticana y fechado el 17 de junio de 1626 nos proporciona valiosa información sobre ésta y las otras casas reales y sus funciones; la del Pardo "está escondida algo del cierço, por estar al pie de un monte, yra esta causa la goçan los reyes en los meses de noviembre y diciembre... Es la casa quadrada,... que açen frente en las esquinas quatro torres. Es toda de fábrica de ladrillo y molduras de las ventanas y puentes de piedra... Es cubierta de picarra y tienen sus torres sus chapiteles de los mismo. Esta casa fundó o fabricó el Emperador Carlos V. Tienena la redonda un fosso de espacio de cinquenta pies a la redonda, sembrado de diferentes cuadros de flores. Entrasse a esta casa por dos puertas de

piedra: la principal mira a la parte de poniente y la retirada a la parte de piente. Las personas reales posan siempre al entrar al patio a la derecha: ahora posa el Infante cardenal y en lo demás personas que por sus officios se obligan a estar allí. La planta tercera es la principal de los reyes: el quarto que mira a medio día y a oriente es del rey. La reina el dormitorio a medio día y revuelve a poniente su quarto y la reina de Ungria vive en la zona que da a medio día por el patio y orienta al norte su fachada".

El lienzo procede también de la Torre de la Parada. Hasta ahora había sido considerado anónimo, pero gracias a la reciente atribución al artista de la Torre de la Parada se puede deducir la de éste, cuyas analogías en estilo y técnica con aquél me parecen evidentes. Primeramente hay que señalar el sentido espacial, la "colocación" de la arquitectura en medio del espacio natural, la cual se realiza desde un mismo punto de vista - aquí más alejado por exigirlo las mayores dimensiones del edificio, sobre todo en longitud - y en idéntica relación con el paisaje. Son iguales la encina del primer término y las de la Torre; las del fondo reciben la misma iluminación lateral, resuelta técnicamente de igual modo. Dicha iluminación responde a una hora de inicio del crepúsculo y contribuye a suavizar las lejanías de la misma manera en los dos cuadros y con idéntico tono azulenco, dominando en el resto una agradable tonalidad dorada. El suelo recibe los mismos manchones verdosos para significar la hierba, que deja libres los caminos. Muy semejante es la arquitectura: muro de ladrillo plano, sin marcar apenas, con las mismas pinceladas blancas sobre gris para representar el relieve de la piedra.

Las figuras ayudan aún más a la identificación, tanto las más próximas como las muy menudas que conversan emparejadas, situándose en el Pardo ante la entrada principal.

Lo mismo cabe decir de los perros, que evidencian con toda seguridad una misma mano.

Bibl.- Cat. Exp. Antiguo Madrid, 1926, 69-74;  
 Iñiguez Almech, 1952, 108-13; Morán y Checa, 1986, Cat. Exp.  
Gómez de Mora, 1986, 60-2.

OBRA NO IDENTIFICADA

157-162. Seis vistas de casas de campo

L.

Mencionadas en el manuscrito 7797 de la Biblioteca Nacional, que contiene documentos relativos al prototario de Aragón don Jerónimo Villanueva y procedentes de la colección Carderera. Constan pagos a varios artistas por obras de este género; a Castelo le corresponden 10.240 reales por "seis lienzos que pintó que pintó de casas de campo para la Torre de la Parada". Dos de ellos son sin duda los de la Torre de la Parada y el Pardo anteriormente examinados.

Bibl.- Domínguez Bordona, 1933, 88; Angulo - Pérez Sánchez, 1969, 198.

## CASTILLO, ANTONIO DEL

Nace en Córdoba en 1616. Contrariamente a lo que se creía, no era, que se sepa, sobrino de Juan del Castillo ni hizo aprendizaje alguno en Sevilla con Zurbarán, las fuentes hacen especial mención de su actividad como dibujante, sobre todo de paisajes del natural. Muere en 1668 en su ciudad natal, donde había desarrollado toda su actividad artística.

Bibl.- Díaz del Valle, 368; Palomino, 949-59;

Exp. Córdoba 1986, 24-53.

162.

La cabaña

Seville, López Cepero

Otra versión en Madrid, col. particular.

Se le ha asignado una fecha en torno a 1655 porque en aquella época residió el pintor en el cortijo cordobés "Rubio el Bajo", pero la escena es demasiado deudora de los modelos bassanescos como para pensar que el artista se inspirase necesariamente en la realidad cotidiana de la vida campesina. Esta vinculación, que hace que la obra contraste con las demás suyas que incluyen paisaje, atañe no sólo al tipo de escena que representa sino también al propio paisaje, en el que son visibles las típicas colinas de los venecianos y sus deguidores. Este paisaje es interpretado más pobremente y con menos interés que Orrente, que le añade sus propios rasgos de temperamento mientras que Castillo lo reduce a una fórmula muy inferior a los fondos que utiliza en su serie de José.

163.

La burra de Balaam

Madrid, col. marquesa de Heredia

El paisaje presenta la misma disposición, contraste lumínico y tipo de factura que los fondos de la serie de José, pudiendo corresponder a la misma época no sólo por el aire nórdico de estos fondos sino también por la semejanza de tratamiento de las fi-

giras. Como tantas obras flamencas se establece la profundidad mediante una zona de vegetación oscura y detrás otra zona iluminada que se reparte entre rocas facetadas y una vista de ciudad a base de finos trazos luminosos.

Bibl.- Exp. Córdoba 1986, 74.

164-165. Paisaje con el sueño de San Juan: el santo renuncia a los placeres del mundo y acepta la castidad y Paisaje con el Niño Jesús: Cristo renuncia al mundo y acepta la muerte.

El 1º, Madrid, col Moret.

El 2º, Madrid, col. Barba.

Estos temas no había sido detallados en la bibliografía.

Se les ha atribuido una fecha bastante tardía, hacia 1660. La composición y el tipo de paisaje son muy semejantes en los dos; en el paisaje se observa mayor tendencia a las masas oscuras de arbolado que en los finos y vibrantes fondos de la serie de José, con un resultado menos imaginativo y más arcaizante.

Bibl.- Exp. Córdoba 1986, 47.

166.

Cargando los asnos

H. 1665

L. 0,36 x 0,28

Leningrado, Ermitage

El dibujo preparatorio (0,216 x 0,152) se conserva en la Academia de San Fernando; en él, las figuras son más grandes y ocupan todo el primer término, desapareciendo el paisaje salvo el árbol. La casa es más pequeña y menos visible.

El cuadro lleva en el reverso una inscripción en francés que lo atribuye a Juan del Castillo. Según Muller, revela el conocimiento de los cambios que experimentaba el gusto en la época. Podemos añadir que se halla entre lo bassanesco -las figuras, la luz crepuscular, la colina del fondo- y las escenas rurales caras a Francisco Antolínez, cuya factura deshecha anticipa también.

Procede del palacio peterburgués de Gatchina (hacia 1770); ingresa en el Ermitage en 1926.

Bibl.- Exp. Córdoba, 1986, 49; Muller, 1966, 381-3.

COLLIANTES, FRANCISCO

Artista famoso en su tiempo y alabado por los tratadistas y biógrafos antiguos, no se ha hallado hasta hoy ningún documento que proporcione datos sobre su vida y su actividad. Según el testimonio de Palomino habría nacido en 1599, pues da 1656 como fecha de su muerte a los 57 años. Del hipotético aprendizaje con Carducho afirmado por Ceán no hay tampoco evidencia.

Del toho riberesco de sus figuras grandes, así como de su conocimiento del paisaje creado en Roma por artistas nórdicos y de las composiciones con figuras pequeñas propias de los napolitanos, puede deducirse un viaje a Italia que explicaría los diversos componentes de su estilo y quizá la falta de documentación, al menos en una época aún difícil de precisar.

Bibl.- Díaz del Valle, 365; Palomino, 882-8; Ceán, I, 347; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 36-42.

### 167. Incendio de Troya

1629

L. 1,46 x 1,94

Fdo.: "Francisco Collantes, 1629"

Silver Spring, U.S.A., propiedad particular.

Es la más antigua de sus obras fechadas y la que manifiesta mayor proximidad a lo italiano sobre todo por lo que respecta a las arquitecturas, menos fantásticas y más próximas a los tipos de artistas como Caulery y Deruet que a los de Juan de la Corte y su círculo. Se observa ya su preferencia por unos elementos constructivos y principalmente decorativos macizos e hipertrofiados. En las figuras es evidente la huella napolitana; Collantes conocería obras de esta procedencia en su hipotético viaje a Italia, pues en fecha tan temprana aún no habían empezado a llegar los encargos para el Buen Retiro. De Falcone se puede destacar la Batalla de los hebreos y los amalecitas (Capodimonte),

donde aparece el pormenor, tan habitual en este artista napolitano, de la grupa de caballo blanco con la cola recogida; el soldado que está a su derecha en el cuadro español se asemeja al que huye a la izquierda en el italiano si se hubiese dado la vuelta. De Falcone y de su discípulo Mico Spadaro procede también la confusa y dinámica mezcolanza de figuras en combate. La iluminación artificial y dramática, no obstante, remite a los nocturnos de Elsheimer: su misma Troya de Munich (1600-1) y, con respecto a las figuras de la izquierda con su efecto de luz que pudiéramos llamar de candilejas, Ceres, Bécuba y Stello (Prado).

El fragmento ruinoso que se divide iluminado a la derecha es muy semejante al del Paísaje con san Pedro del comercio madrileño.

Bibl. - Angulo-P, Sánchez, 1983, 56.

163-

#### Incendio de Troya

Antes de 1634

L. 1,45 x 1,95

Fdo.: "Franco Collantes ft."

Madrid, Prado, 3086

Tasado en 3000 reales por Cajés en la carta de pago fechada en 1634 que menciona lienzos para el Buen Retiro. En el inventario de dicho palacio de 1701: "Ottro del mismo tamaño marco y autor de la destrucción de Troya tassado en diez y seis doblones". Sigue allí en 1794.

Obra mucho más personal y lograda que la anterior, revela mayor armonía dentro de una disposición semejante. Las arquitecturas son mucho más atrevidas; su pseudoclasicismo está más desarrollado, así como el exagerado tamaño de los elementos decorativos, que recuerdan a Louis de Caulery y a otros artistas del manierismo tardío, así como a François Nomé, en cuyas obras crean estos elementos una confusión muy manierista en cuanto a la función constructiva, una indefinición con respecto a los ele-



mentos esenciales de carga y soporte. La columna de Trajano, tan conspicua en el cuadro de Collantes, es frecuentemente utilizada por este extraño artista, de cuyo sentido fantasmagórico hay un eco que pudiera pensarse directo en las esculturas que adornan los edificios de Troya. Las esculturas de Nomé son siempre bastante grandes en relación al tamaño del edificio y reciben una iluminación intensa y dirigida desde abajo que les presta un carácter fantasmal al crear una confusión entre figuras esculpidas y vivientes. Rasgo de gusto puramente manierista -, acentuada por el dinamismo de las primeras, que parecen participar del acontecimiento y del peligro como las segundas. Ambos artistas las destacan del fondo oscuro mediante largas pinceladas blancas, aunque el francés utiliza una superposición de capas de pintura que crea un relieve y la factura de Collantes es bastante lisa.

Dado que Nomé vivió en Nápoles, no sería extraño que Collantes hubiera conocido obras suyas en un supuesto viaje a Italia -a favor del cual sería este parentesco otro argumento-, aunque por su carácter visionario fueran seguramente cuadros de gabinete adquiridos por aficionados a lo raro y a lo caprichoso. No parece haber noticias de que se hiciesen estampas de estos cuadros, pero aunque así fuese no hubiera podido tomar de ellas con tanta precisión el tipo de iluminación característico del francés, sólo visible en sus pinturas.

En las figuras humanas, la proximidad a los maestros napolitanos contemporáneos es aún mayor que en la otra versión. El conjunto erizado de lanzas recuerda el Asesinato de Giuseppe Caraffa de Spadaro; en general las muchedumbres humanas de este artista, con sus figuras pequeñas que se achican conforme aumenta la distancia -véase su Matanza de los inocentes-, son más parecidas a las de Collantes incluso que las de Falcone, con el que tiene sin embargo notables semejanzas técnicas. La pincelada de Collantes, próxima a la típica de este artista y muchos napolitanos, es larga, precisa y algo seca; obtiene efectos de vivacidad a base de destacar con toques claros o de color cálido e intenso las superficies salientes. Del ambiente napolitano son

las buccinas otrompetas retorcidas, muy apreciadas por Falcone y Gargiulo, y el caduceo a modo de estandarte, que aparece sin banderola en la Batalla de romanos (Prado) del primero.

Bibl. —Mayer, 1922, 473; Loga, 1923, 251; Soria, 1959, 283; Caturla, 1960, 336; Soria, 1961, 440; P. Sánchez, 1962, 255; Angulo, 1971, 214; Sopeña-Gallego, 1972, 131; P. Sánchez, 1976, s.p.; Held, 1976, 137 ss; Exp. Tokio, 1980; L. Torrijos, 1981, 399; id., II, 1165; Angulo-P. Sánchez, 1983, 55-6.

### 169. La visión de Ezequiel

1630

L. 1,77 x 2,05

Fdo. abajo, a la derecha: "Fran<sup>co</sup> Collantes fet. 1630".

Madrid, Prado, 666

La primera noticia documental que poseemos es muy próxima a la realización del cuadro, que es tasado en 1500 reales en 6 de julio de 1634 por Eugenio Cajés junto con otros del propio Collantes y de Acevedo, adquiridos todos para el Buen Retiro.

Se halla en el inventario de este palacio en 1701:

"Ootra de dos Varas y tterçia de largo y dos de alto con un Santo Aposttol predicando a los muertos, de mano de Collantes con marco negro tasada en Veinte y cinco doblones". En 1794 es descrito como la predicación del "profeta Jeremías" y tasado en 1300 reales. Palomino lo había mencionado elogiosamente en su Parnaso: "... Especialmente una de la resurrección de la carne, cosa maravillosa, donde se ven muchos cadáveres salir de los sepulcros; otros a medio vestir los huesos de carne; otros ya enteramente resucitados, que es cierto es un cuadro de extremo capricho y habilidad". Ceán identifica el personaje como Ezequiel y describe el lienzo como "pieza de capricho y de gran inteligencia en la anatomía".

En 1811 fue a París para formar parte del Museo Napoleón; aparece en la lista confeccionada por Goya, Maella y Nápoli. Regresa en 1816 e ingresa en la Academia de San Fernando,

donde permanecerá pocos años, pues en 1829 figuran ya en el primer inventario del Prado.

El protagonismo corresponde también aquí a las arquitecturas, que si bien son, como siempre hasta ahora, fantásticas, no carecen de un referente real, el Coliseo, construcción favorita de los pintores por sus posibilidades escenográficas, clásica pero con un punto de fácil enlace con la sensibilidad barroca por sus formas curvas. En general, la interpretación collantesca de las ruinas clásicas es la misma que hacen algunos pintores y grabadores nórdicos como muy señaladamente Moyses van Uytenbroeck y Claes Moeyaert, éste contemporáneo del español. Al hablar de ellos paisajes puros incluiré algunos ejemplos para la comparación, pero hay que adelantar que la raíz de estas representaciones se halla en otro nórdico de gran experiencia italiana: Adam Elsheimer, cuyo Martirio de san Esteban (Edimburgo) resulta muy revelador al respecto.

Bibl. - Ceán, I, 347; Cat. San Fernando 1818, 32; id., 1819, 34; id., 1821, 36; id. 1824, 53; Eusebi, 1829, 20; Beroqui, 1914, 15; Stirling-Maxwell, 1891, III, 844; Beruete, 1911, 151; Mayer, 1922, 473; Loga, 1923, 250; Saltillo, 1933, 29; J. Placer, 1947, 12; Soria, 1959, 283; Caturla, 1960, 336; Pérez Sánchez, 1962, 255; Gaya, 1968, 444; P. Sánchez, 1976, s.p.; Held, 1976, 131 ss.; Angulo, 1971, 214; Cat. Exp. Madrid 1981, 55-6; Exp. Tokio, 1980; Angulo-P. Sánchez, 1983, 44-5.

170.

Paisaje

1630

L. 0,67 x 1,05

Fdo.: "Fco. Collantes ft. 1630"

Madrid, col. Santamarca

Si es de sus primeros paisajes entre los conservados, se observa en él una simplicidad organizativa y una horizontalidad que luego abandonará en favor de mayores complejidades. Las ruinas se asemejan a las del fondo de Ezequiel y todas ellas a las de los citados nórdicos; en todos se da el mismo predomi-

nio de macizas construcciones a base de altos arcos y la misma manera de mezclar a ellas espesa vegetación que las rodea y casi las domina. Respecto a Uyttenbroeck no son sólo las ruinas lo que aproxima a ambos artistas, sino la propia concepción del paisaje, como puede verse en el grabado (1); la forma de tratar la vegetación a base de pequeñas masas oscuras y redondeadas distribuidas según los planos horizontales del suelo es muy semejante.

La figura de la izquierda se parece mucho a las dos del Paisaje de Colonia, pero la mayor perfección y madurez de éste no hacen fácil suponerle una fecha cercana a aquél.

La técnica no es aún la característica de Collantes; es más apretada y lineal, semejante a la de Ezequiel y ambas Troyas.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 24; Cat. Santa M. Marca, 1983, 60.

171. Paisaje con una ciudad

1634

L. 1,83 x 2,42

Fdo. áng. inf. dcho.: "Fran<sup>co</sup> Collantes fecit / 1634"

Madrid, Academia de San Fernando

Se trata sin duda del tasado en 1000 reales por Cajés en 1634: "Un pays grande con una ciudad y una cayda de aguas", y del que figura en los inventarios del Buen Retiro como paisaje con pastor y ovejas, si bien en este caso no corresponden las medidas (2 varas x 2 1/2). Más seguro es que sea la "vista de una ciudad, tocada con ligereza y gusto" que menciona Ceán.

Con otros lienzos de su autor fue enviado a París en 1811 como regalo al emperador; de allí volvió en 1816 y, en lugar de pasar al Pardo como los otros, se quedó en San Fernando.

En cuatro años ha avanzado Collantes un gran trecho en la línea de la escenografía barroca o acaso postmanierista, de la multiplicidad de planos en profundidad que no obedecen a una ordenación cartesianamente clásica y racional sino al capricho de un artista que parece querer acumular para mejor lucimiento de sus habilidades toda clase de accidentes naturales que presenten ángulos quebrados y variedad de entretenimientos visuales. Al conjunto de frondas, troncos secos, rocas, cascadas y río contrapone otro de puertas, murallas, torreones, castillo, ciudad y alta aguja catedralicia, así como la aún inevitable presencia humana en el pastor adormecido del primer término.

Esta sensación de fantástica acumulación de elementos y la aparición concreta de algunos de ellos, como los troncos quebrados y las retorcidas raíces, al igual que el entrecruzamiento de líneas a través de toda la composición, recuerdan poderosamente obras como el Paisaje boscoso (Irlanda) de Roelandt Savery, uno de los paisajistas flamencos de tono más onírico y alucinado.

La técnica es ya la característica de Collantes, a base de toques firmes, anchos y cortos, ágiles pero controlados y que transmiten con fuerza la impresión táctil de los objetos y de las superficies.

La horizontalidad del paisaje anterior es sustituida por las bamabalinas laterales que dejan un espacio para la fuga central, recurso desarrollado por los flamencos hasta convertirlo en típico suyo. Sólo en otra de las obras conservadas de Collantes, el Paisaje montuoso del Prado, se ceñirá de manera tan estricta a este esquema, que constantemente variará para no caer en la monotonía.

El efecto de claroscuro es acentuado por el juego de tonalidades, en las que domina un color verdoso general que se gradúa desde las masas boscosas de la izquierda, densas y oscuras, hasta el oliváceo de que participan las mismas rocas e incluso las arquitecturas, aunque éstas tienden a un tono más

530  
amarillento y claro, como en otros lienzos del artista.

Los colores establecen también una línea visual que va de izquierda a derecha y luego hacia el fondo; contribuye así a crear una perspectiva quebrada muy del gusto barroco. El efecto luminoso está resuelto con gran acierto mediante el contraste que supone el foco de luz solar dorado-rosácea que se va graduando a partir del profundo azul del cielo y oculta su zona más intensa detrás de unas ramas que hace casi translúcidas. Este género escenográfico de iluminación recuerda notablemente a Claudio de Lorena.

Bibl.-Cat. San Fernando 1824,65;id. 1829,49;Gaya, 1956,225;Soria,1959,283;Caturba,1960,336;Labrada,1962,25;P.Sánchez,1962,256;id.,1964,58;Gaya,1968,452;Angulo,1971,214;P.Sánchez,1976,s.p.;Held,1976,59;Angulo-P.Sánchez,1983,59.

172.

Paisaje quebrado con un castillo

L.0,75 x 0,92

Fdo.: "Franc<sup>co</sup> Collantes f."

Madrid, Prado, 2849

En el inventario del Buen Retiro (1701) con alguna diferencia en las medidas: "Ottro País de Vara y quarta de largo con Un Castillo Sobre Unos peñascos açi a Un lado Con marco negro tasado en Cinco doblones". Sigue allí en 1794. Se ha destacado el hecho de que la grafía de la firma es igual a la del Paisaje de Colonia, lo cual pudiera indicar proximidad cronológica. Desde luego, el mayor naturalismo de la puesta en escena y la asimetría al menos en apariencia más espontánea lo acercan más a dicha obra que a la anteriormente examinada. Como en casi todas sus restantes pinturas de esta modalidad, renuncia a las ruinas clasicistas y grandilocuentes para incluir modestas construcciones de tipo rural y en mal estado de conservación, frecuentísimamente sostenidas por pñtales. El mismo castillo presenta en este lienzo un aspecto de gradual fusión con su entorno natural, de identificación paulatina de su calidad pétreo con la de las rocas que lo rodean y sustentan; tiene asimismo un aire de

habitación humana cotidiana y nada heroica; en sus muros no se ven alabardas ni cañones sino ropa tendida.

El efecto pintoresco del castillo sobre altos farallones de roca pelada es muy apreciado por Bril, según se evidencia en su grabado titulado Paisaje montañoso (Amberes) y en su Paisaje con latona (Berlín), que presenta además la estructura general comentada en referencia a diversas obras españolas. Las casas y el puente de la estampa son muy parecidos a los que con tanta asiduidad aparecen en lienzos de Collantes y sus seguidores.

El paisaje está concebido en un tono monumental que se contradice con lo reducido del tamaño. A ello contribuye tanto la escala de los densos y grandes árboles a contraluz, que se alzan hasta el margen superior, como la propia vigorosa técnica, visible sobre todo en las rocas, con su mezcla de tonos en manchas cuadrangulares o redondeadas idóneas para dar un aspecto irregular a las superficies. El color es -como siempre salvo desde luego en las multitudes troyanas- reducido, algo sordo y tendente a los tonos oscuros, verdes y castaños, con un tono amarillento más claro para la arquitectura.

Bibl. - Mayer, 1928, 456; Soria, 1959, 283; P. Sánchez, 1962, 256; Angulo, 1971, 214; Held, 1976, 132; Exp. México 1978, s.p.; Exp. Belgrado 1981, 44; Angulo-P. Sánchez, 1983, 58.

173.

#### Paisaje montuoso

L. 0,68 x 0,86

Madrid, Prado, 667

Es el más frondoso de Collantes y el que más se acerca a los modelos flamencos que le inspiraron, así como uno de los cuatro -dejando aparte los no conservados- que pueden calificarse de paisajes puros en términos absolutos, sin presencia humana ni siquiera anecdótica. No falta en ninguno, sin embargo, algún género de arquitectura o construcción que tiene sin duda el papel de aproximar al espectador el escenario natural y hacérselo más familiar, dando al cuadro mayor carácter decorativo.

En este caso centra la perspectiva en profundidad un templete alcega circular con semicolumnas adosadas semejante al que no faltaba en los fondos de Troya (Prado) y Ezequiel y en obras tanto pintadas como grabadas de Uyttenbroeck, a veces incluso acompañado de un puente curvo, de aspecto más frágil en Collantes (ver grabado 3).

Las partes iluminadas de la vegetación revelan también estrecho contacto con los modos nórdicos tales como los interpretan contemporáneos suyos como el propio Uyttenbroeck o Frans Franken II; en uno y otros hay la misma tendencia, más marcada en el español, a redondear las hojas o grupos de hojas haciéndoles perder la precisa definición que se veía en los especialistas flamencos de las generaciones anteriores.

Bibl. - Eusebi, 1829, 57; Gaya, 1954, 120; P. Sánchez, 1962, 256; Gaya, 1968, 658; Pérez Sánchez, 1976, s.p.; Angulo-P. Sánchez, 1983, 61.

#### 174. Paisaje

L.O, 60 x 1,03

Madrid, Prado, 3998

Del legado Pastrana (1889). Tiene un aire más compuesto y artificioso que los anteriores, con su punto de vista bajo que destaca el promontorio con el castillo, sus aristadas rocas momperianas y su grácil puentecillo de madera, elementos éstos tan caros a los flamencos del cambio de siglo.

La pincelada es más amplia en este lienzo y en el siguiente, su pareja, que en los anteriores, aunque la base siguen siendo los toques anchos y cortos, aquí menos regulares que en el Paisaje con castillo y en el Paisaje con ciudad. Tampoco hay tanta homogeneidad tonal; tienen más presencia los azules y plateados, sobre todo en la parte derecha, que se separa de la dominante verdosa habitual en Collantes.

Bibl. - Angulo-P. Sánchez, 1983, 57.



175. Paisaje

L.O,60 x 1,03

Madrid, Prado, 6287

Del legado Pastrana (1889), pareja del anterior. La factura es aún más vigorosa que en su pendant; la composición de diversos elementos es menos acertada, el aspecto inquietante y casi onírico de aquél se vuelve aquí confuso. La búsqueda de lo pintoresco como ideal barroco conduce a un cierto desorden que contribuye a aumentar la división del cuadro por la gran masa oscura de arbolado.

Bibl. -Angulo-P.Sánchez,1983,57.

176. Paisaje con pescadores

L. 0,55 x 1

Fdo.,: "Franc<sup>co</sup> Collantes f."

Londres, Weitzner

En el Buen Retiro (1701): "Otro del mismo tamaño y calidad de un pesador de ~~vaña~~ tasado en veinte doblones". Sigue allí en 1794. Como en otro caso ya comentado, la grafía de la firma es igual a la de otro cuadro, ahora la Toya del Prado, si bien resulta difícil, por sus grandes diferencias técnicas, aceptar que ambos estén cronológicamente próximos. Es legítimo suponer que el artista utilizase distintas rúbricas a su capricho durante sus años de actividad.

La figura del pescador de la izquierda, así como la del pastor que ordeña la que parece ser una cabra, recuerdan la del conversador sentado del Paisaje de Santa Marca; la de la derecha, la del pastor del Paisaje con ciudad.

Como casi siempre, dominan el conjunto grandes rocas ejecutadas con su peculiar técnica de pinceladas muy marcadas y sus fuertes contrastes de luz y sombra.

Bibl. -Angulo-P.Sánchez,1983,43/57.

177. Paisaje con caminantes

L. 1 x 1

Colonia, Wallraf-Richartz

En el Buen Retiro (1701): "Otra del mismo tamaño y calidades de un caminante a caballo con un costal tasado en treinta doblones". Sigue allí en 1794.

En esta obra alcanza Collantes su punto más alto en cuanto a naturalismo y veracidad y renuncia al paisaje compuesto y a la escenografía entre manierista y barroca. El dominio de sus recursos y la armonía del conjunto han hecho suponer que se trate de una obra de plena madurez, posterior a las restantes que estamos considerando. Esta hipótesis es más aceptable que otra que aproximase este lienzo al de Santa Marca y a la parte izquierda del Paisaje con san Pedro, más simples no por deliberada reducción a lo esencial sino por relativa falta de recursos.

No renuncia con todo al efecto claroscuro -aun en una escena diurna en campo abierto-, recurriendo como es habitual en él a la oscura y enorme copa del árbol, que se destaca sobre el cielo luminoso.

La firma es semejante a la del Paisaje con un castillo; no hay que descartar la posibilidad de que fueran ejecutados en la misma época, cosa más aceptable en esta pareja que en la de Toya y el Paisaje con pescadores.

Bibl.-Pérez Sánchez, 1962, 254-5; Angulo, 1971, 214; Schweers, 1981, I, 167; Angulo-P. Sánchez, 1983, 56.

178. Agar e Ismael

L. 1,09 x 1,37

Fdo. a "Franc<sup>co</sup> Collantes f."

Providence, Rhode Island (U.S.A.), School of Design, Museum of Art

Vendido en París (1869) por Alphonse Oudry en 1100 francos y después (1873) por el vizconde Aguado en 3000 francos. Llegó a Providence por donación de Manton B. Metcalf.

Llama la atención la monumentalidad del conjunto, acentuado por la pequeñez de las figuras. El esquema compuesto

por un macizo elemento central que deja a ambos lados luminosas zonas en profundidad es tradicional en el mundo flamenco. Cerca-cronológicamente a Collantes es la formulación de Frans Franken II; obras como el Pecado original, Abraham y los tres ángeles o su propia versión de Agar, todas del Prado, pueden servir como referencia. Menos dominante es el árbol central, aunque sirve igualmente para establecer una simetría, en algunos grabados de Moeyaert que ya nos interesaban por sus ruinas como Jacob y Raquel y Encuentro de Jacob y Esaú, éste último otro "cuadro de las lanzas".

No faltan en la obra de Collantes las características casitas bajas y humildes que sustituyen por completo a las ruinas de muchos de sus modelos nórdicos.

Bibl. - Mireur, 1911, II, 231; Soullié, 1912, II; Gudíol, 1941, s.p.; Gaya, 1958, 71; Soria, 1959, 283; Exp. Indianapolis 1963; Exp. París 1976; Angulo, 1981, 214; Held, 1976, 132; Exp. Tokio 1980; Angulo-P. Sánchez, 1983, 44.

#### 179. Jacob en el pozo.

L. 1,08 x 1,42

Londres, comercio.

Fue vendido en Sotheby's en 1980. Es obra de indudable sugestión ~~bassanesco~~-orrenquesca; se diría que hay un eco directo de las versiones del tema que realizó Orrente (Prat Tomás de Barcelona, Young de Londres, etc.). Las figuras son muy semejantes; incluso la tendida en escorzo es especialmente típica tanto del pintor murciano como de sus modelos venecianos. En el paisaje es donde está, desde luego, la principal diferencia; Collantes reemplaza las suaves ondulaciones bassanescas por el agreste y algo seco escenario que es su preferido, esta vez en desfrollo lateral acentuado por la pendiente.

Bibl. - Angulo-P. Sánchez, 1983, 45.

180. La zarza ardiendo

L. 1,16 x 1,62

París, Louvre

Perteneció ya a la colección de Luis XIV atribuido a un "Cleante" que es sin duda nuestro artista. Como el anterior, recuerda las concepciones bassanescas interpretadas a la manera algo áspera de Orrente. Si bien la influencia nórdica en el paisaje del cuadro de Collantes lo separa de aquellos artistas, es evidente que en el género animalístico supo éste aproximarse a quienes mejor le podían servir de ejemplo.

Para los últimos términos del paisaje podemos citar una vez más una estampa de Uyttenbroeck en la cual, aparte de una arquitectura ruinosa parecida, se observa el mismo sentido de acelerada quebradura en zigzag hacia el fondo, esquema muy apreciado por el artista holandés incluso en sus paisajes más horizontales y reposados, como el citado en relación con el Paisaje de Santa Marca.

El grupo de animales aparece en la versión de Ravensburg del Paisaje con ciudad en lugar del pastor con su rebaño de la original de San Fernando.

Bibl.- Villot, 1873, 329; Stirling-Maxwell, 1891, III, 845; Lafenestre, 1907, 251; Beruete, 1911, 151; Soullié, 1912, II; Haute-coeur, 1926, 157; Mayer, 1922; Loga, 1923, 250; J. Placer, 1947, 18; Gaya, 1958, 71; Soria, 1959, 283; P. Sánchez, 1962, 262; Exp. París 1963, 137; Baticle, 1964, 291; Exp. París 1976, s.p.; Angulo, 1971, 214; Exp. Tokio 1980; Cat. Louvre 1981, 114; Angulo-P. Sánchez, 1983, 46.

181. El buen samaritano

L. 0,86 x 1,10

Nueva York, comercio.

No ha sido aceptado con unanimidad como original de Collantes; si bien el gigantesco árbol nos habla de la monumentalidad que el pintor gusta de conferir a sus escenarios y

el dramático contraluz que crea es recurso habitual en él, la técnica -hasta donde puedo apreciar por la fotografía- es algo diferente de lo más típico suyo; carece de la vigorosa aspereza a que Collantes nos tiene acostumbrados y resuelta más tenue y lisa, sorprendiendo sobre todo la delicadeza de las dos zonas iluminadas del fondo. No hay que descartar la posibilidad de que sea obra de un período que conozcamos peor por falta de lienzos conservados y también por la imposibilidad actual de determinar una evolución contando con los datos de que disponemos; tal vez "lo más típico suyo" no sea sino un aspecto parcial de su producción. El fondo del San Juan Bautista de Lugo posee aún más marcada esa calidad deshecha y etérea del de nuestro paisaje, si bien hay en éste unos toques menudos y brillantes que no se encuentran en la obra de Collantes si descontamos los que utiliza en sus Troyas en función de efectos de luz artificial. El Paisaje montuoso es el más semejante al Buen Samaritano por su aspecto general más liso y por su apertura luminosa. En ambos de da la misma circunstancia de no tratarse de paisajes rocosos, lo cual puede explicar en buena parte la ausencia de la pincelada collantesca tan fácilmente identificable en la representación de superficies pétreas.

La figurita del campesino de la izquierda se asemeja a algunas de Collantes -que no suele emplear esta escala, a diferencia de los artistas madrileños del círculo de Velázquez- como las que parecen conversar acerca de las ruinas en la Zarza y las de la Huida a Egipto.

El tema ha sido también determinado con reservas por la presencia del hombre herido en medio del campo; junto a él puede verse en la sombra un jinete que se vuelve a mirarlo y cuya actitud recuerda versiones de san Martín.

Bibl. -Gaya, 1958, 136; Soria, 1959, 388; Angulo, 1971, 214; Angulo-P. Sánchez, 1983, 48.

182- La huida a Egipto

L. 0,45 x 0,59

Fdo.: "Fran<sup>co</sup> Collantes"

París, Louvre

Su carácter de estudio nocturno separa considerablemente a este lienzo del grueso de la producción collantesca. La referencia es, como observó Pérez Sánchez, la versión del mismo tema realizada por Elsheimer y conservada en Munich; semejantes son las densas masas de arbolado, el reflejo en el agua - aunque en Collantes la luna está semioculta - y los efectos luminosos de la fogata junto a la cual se calientan los pastores y de la antorcha que porta san José.

Es evidente que Collantes ha adaptado su técnica a esta modalidad de paisaje y a la pequeña escala de las figuras, lo cual revela que dentro de su homogeneidad estilística experimentó ~~diversos registros~~ que de ir apareciendo más obra en el futuro podrán ser mejor precisados.

Bibl.-Cat. Louvre 1981, 114; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 47.

183- Paisaje con las lágrimas de san Pedro

H. 1630

L. 0,98 x 1,40

Madrid, comercio

De procedencia desconocida, apareció en una exposición madrileña en 1960 con un repinte que cubría la figura, indudablemente con la intención de hacerlo más comercial. Pérez Sánchez comparó acertadamente su parte izquierda con el fondo del San Jerónimo de Copenhague; también puede relacionarse con el Paisaje de Santa Marca. Por ello puede suponersele una fecha cercana a la de éste, a favor de lo cual habla también la combinación o casi yuxtaposición de elementos, menos hábil y armónica que en las pinturas que podemos considerar de su madurez. Por

otra parte, la arquitectura recuerda directísimamente el atrezzo de sus Troyas, así como por sus quebradas curvas el escenario de Ezequiel, mientras que en sus restantes producciones cuando aparecen ruinas se trata de fragmentos más discretos y fundidos con la naturaleza, sin la presencia aplastante de las de dichos lienzos.

Bibl.- Pérez Sánchez, 1962, 258; Exp. Barcelona 1966, 30; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 53.

#### OBRA NO IDENTIFICADA

##### 184. Paisaje con Júpiter y Antíope

Se supone que sea el "pays d'une muger y un sátiro" que figura en la carta de pago del Buen Retiro (1634), tasado por Cajés. en 10 reales.

Bibl.- Caturla, 1960, 336; L. Torrijos, 1982, II, 1171; Angulo-P. Sánchez, 1983, 54.

##### 185. Paisaje con la zarza de Moisés

En el mismo documento que el anterior y tasado igualmente en 70 reales.

Bibl.- Caturla, 1960, 336; Angulo-P. Sánchez, 1983, 46.

##### 186. País con el martirio de san Bartolomé

vara  $1/3 \times 2 = 1,14 \times 1,58$

En el Buen Retiro (1704); en 1794 tasado en 12 doblones. Desaparecido en 1936.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 43/48.

##### 187. País con el martirio de san Pedro

vara  $1/3 \times 2 = 1,14 \times 1,58$

Del Buen Retiro; en 1701 es tasado en 6 doblones y en 1794 en 140 reales. El inventario del Prado de 1857 especifica que se trata de un "país fragoso". Depositado en la Diputación de San Sebastián en 1904; perece en el incendio de 1905.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 53.

##### 188. País con el martirio de san Simón

vara  $x 7/4 = 0,83 \times 1,45$

En el inventario del Buen Retiro de 1701.

Bibl.-Angulo-P.Sánchez,1983,54.

189. País con el martirio de san Pablo

vara  $1\frac{1}{2} \times 2 = 1,25 \times 1,66$

En el Buen Retiro (1701), tasado en 10 doblones. Sigue allí en 1794, tasado en 150 reales.

Bibl.-Angulo-P.Sánchez,1983,52.

190. País con el martirio de san Matías

vara  $\times 7\frac{1}{4} = 0,83 \times 1,45$

En el Buen Retiro (1701), sin atribución.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez,1983,51.

191. País con el martirio de san Sebastián

$5\frac{1}{4} \times 7\frac{1}{4} = 1,04 \times 1,45$

En el Buen Retiro (1701), tasado en 8 doblones.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez,1983,53.

192. País con el martirio de Santiago

vara  $\times 7\frac{1}{4} = 0,83 \times 1,45$

En el Buen Retiro (1701), sin autor y tasado en 70 doblones. Se especifica que es sobreventana.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez,1983,54.

193. País con la crucifixión de un santo

$1 \times 1,40$

En el Buen Retiro (1701), tasado en 6 doblones

Bibl.- Angulo-P. Sánchez,1983,54.

194. País con el martirio de santo Tomás

vara  $\times 7\frac{1}{4} = 0,83 \times 1,45$

En el Buen Retiro (1701), como sobreventana y tasado en 10 doblones. Sigue allí en 1794,

195. País con un ermitaño

vara  $3\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{2} = 1,43 \times 2,10$

En el Buen Retiro (1794), tasado en 600 reales

Bibl.- Angulo-P.Sánchez,1983,54.



196. País con Diana y Acteón

2 varas x  $1 \frac{1}{3}$  = 1,66 x 1,95

En el Buen Retiro (1701), tasado en 14 doblones;  
en 1794 se tasa en 500 reales.

Bibl.- L.Torrijos, 1982, II, 1192; Angulo-P. Sánchez, 1983, 55.

197. País con Pan y Siringa

2 varas x  $1 \frac{1}{3}$  = 1,66 x 1,95

En el Buen Retiro (1701), tasado en 10 doblones.

Bibl.- L.Torrijos, 1982, II, 1221; Angulo-P. Sánchez, 1983, 55.

198. País con puentes de madera

vara x  $1 \frac{1}{4}$  = 0,83 x 1,04

En el Buen Retiro (1701), tasado en 20 doblones;  
sigue allí en 1794 tasado en 100 reales.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 58.

199. País con una montañuela

$\frac{1}{2}$  vara x  $\frac{2}{3}$  = 0,42 x 0,55

En el Buen Retiro (1701), tasado en 2 doblones.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 58.

200. Un país y unas caserías

vara x  $1 \frac{1}{4}$  = 0,83 x 1,04

En el Buen Retiro (1701), tasado en 5 doblones

201. País con un puente y un torreón a lo lejos

vara en cuadro = 0,83 x 0,83

En el Buen Retiro (1701), tasado en 30 doblones.

202. País con un río y una casería a lo lejos

vara x  $1 \frac{1}{4}$  = 0,83 x 1,04

En el Buen Retiro (1701), tasado en 16 doblones.

Sigue allí en 1794, tasado en 150 reales.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 58.

203. País con un caminante a caballo y un costal

vara x  $1 \frac{1}{4}$  = 0,83 x 1,04

En el Buen Retiro (1701), tasado en 30 doblones.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1983, 58.

204. País con pastor y ovejas

2 varas x 2 1/2 = 1,66 x 2,10

En el Buen Retiro (1701), tasado en 30 doblones. Sigue allí en 1794, tasado en 300 reales.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1983, 58.

205 País con una figura

vara 1/3 en cuadro = 1,10 x 1,10

En el Buen Retiro (1794), tasado en 150 doblones.

206 a 208. Tres países

En el inventario de los bienes que don Alonso Parada y Mendoza, caballero de Santiago, aportó al matrimonio (1646).

Bibl.- Agulló, 1978, 197; Angulo-P.Sánchez, 1983, 59.

209 a 215. Siete países

En el testamento del pintor Francisco Bergés (1652) se declara que valían 2000 reales; los había vendido a Juan de Rosales, que le debía aún 1000 reales.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1983, 59.

216. País de noche con la huida a Egipto

vara en cuadro = 0,83 x 0,83

En el inventario del marqués de Leganés (1655); es sobreventana y se tasa en 600 doblones.

Bibl.- López Navío, 1962, 286; Angulo-P.Sánchez, 1983, 47.

217. País de amanecer

En la descripción de la casa de Lastanosa (Huesca) por Ustárrroz (1660), compañero con una ruina de Urzanqui.

Bibl.- S. Cantón, Fuentes, V, 287; Angulo-P.Sánchez, 1983, 57.

218. País

En el mismo testamento de Francisco Bergés, vendido por él en 12 reales.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1983, 59

214-220. Un país y Unas ruinas

Figuran en la cesión de bienes que hace don Francisco Merchant de la Cerda a su hijo en 1662.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 60.

221. País con san Jerónimo en el desierto

En la lista de los cuadros elgidos por Goya, Maella y Napoli para regalarlos al emperador (1811).

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 50.

222. País grande

En la misma lista; puede tratarse del anterior.

Bibl.- Saltillo, 1933, 54.

223. País

2 pies y 10 pulgadas x 3 y 8 1/2 = 0,81 x 1,06

En 1834 estaba en el Salón II del Museo. Tasado en 1000 reales.

224. País con figuras

3 pies y 2 pulg. x 5 y 10 = 1,08 x 1,62

Depositado por el Prado en el Museo Municipal de Tortosa (1906). Perdido en 1936. Se describe como "terreno peñascoso".

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 61.

225. País nevado con el martirio de un santo

1,10 x 1,65

Depositado por el Prado en el Ministerio de Justicia (1883). Destruído en el incendio de 1915. Tormo lo recordaba en una especie de porteria.

Bibl.- Tormo, 1915, 173; P. Sánchez, 1962, 257; Angulo-P. Sánchez, 1983, 54.

226-227. Dos países

En la dote de doña Josefa de Rivera, al casar con Diego Vergés (1692); tasados en 200 reales.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 60.

228. País con la torre encantada de Toledo

5/4 vara x 8/4 largas = 1,04 x aprox. 1,70

En el inventario de la colección García de la Huerta (1840), tasado en 60 reales.

Bibl.- Saltillo, 1951, 185; Angulo-P. Sánchez, 1983, 59.

229. País

En el legado Bastrana (1889), nº 869.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 57.

230. La zarza ardiendo

Venta en Georges (París), 1837.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 46.

231. Huida a Egipto

Venta Sotheby's (Londres), 1970. Adquirida por Grossmith en 320 £.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 47.

CIRCULO DE COLLANTES

232. Paisaje con las lágrimas de san Pedro

L. 1,63 x 1,05

La Coruña, Museo

La atribución a Collantes no parece aceptable por las diferencias técnicas que hay entre su parte de paisaje y los que conocemos de Collantes. La figura recuerda a los tipos de éste, sobre todo a los de Ezequiel, pero está resuelta con una pincelada más ~~pastosa~~ alargada que revela acercamiento a Ribera, aunque es más desflecada que la del maestro de Játiva. El paisaje responde a la interpretación de los modelos ~~fantásticos~~ flamencos en el ambiente de artistas como Matías Ximeno, próximo a Collantes pero fiel a veces hasta la copia a las formas y al espíritu de lo nórdico. Llama la atención el curioso efecto de luces y sombras que, servido por una pincelada lida y alargada, produce una sensación de derramamiento horizontal.

Bibl.- Soria, 1959, 283; P. Sánchez, 1962, 259; Angulo-P. Sánchez, 1983, 53.

233. Paisaje con una ciudad

L. 0,60 x 0,82

Ravensburg, col. Grzimek

Versión simplificada del de la Academia de San Fernando y obra de un pintor menos atrevido e imaginativo. El juego de luces y sombras es menos rico, sobre todo en la parte de la izquierda, y el aspecto general menos quebrado y nervioso, a lo cual contribuye el ser la técnica más algodonosa y deshecha. De la ciudad han desaparecido la torre gótica y el castillo sobre un promontorio; el pastor y las ovejas han sido sustituidos por el grupo de animales de la Zarza.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 61.

234. Paisaje con pastor y cabras

L. 0,60 x 0,82

Ravensburg, col. Grzimek

Pareja del anterior. También parece ser copia de una obra de Collantes, el Paisaje con el buen samaritano, esta vez con menos variantes aún. En la fotografía se aprecia que la técnica sigue la misma línea que en la obra anterior; sobre todo en las copas de los árboles se observa un tratamiento menos diferenciado que en las de Collantes.

Bibl.- Ver anterior,

235. Paisaje con san Jerónimo

L. 1,06 x 1,64

San Sebastián, Museo de San Telmo

Compuesto seguramente a partir de uno o varios grabados de difícil identificación; su aspecto general y la figura en particular tienen un carácter más arcaicamente manierista que lo habitual en Collantes; el autor es artista próximo a él, aunque se ciñe más a la tradición nórdica, tan fructífera en esta modalidad paisajístico-religiosa.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 50.

236. Paisaje con santo ermitaño

L.1 x 1,20

Fdo.: "FR.CO." (?)

Kassel, Museo

Procede de la col. Grzimek, de Ravensburg. El paisaje se aproxima más a Collantes, con sus rocas vigorosas y sus oscuras y contrastadas masas de vegetación, pero los últimos términos son más deshechos y menudos de toque y más cercanos a lo flamenco. El punto de vista elevado, que hace sucederse los planos en profundidad hasta una línea de horizonte muy alta, evidencia que el autor asimiló elementos del lenguaje formal de Collantes pero se mantuvo apegado a la disposición tradicional, ya muy arcaica en las décadas centrales del siglo. La figura recuerda muchas de Collantes con su barba filamentosa y sus grandes manos y pies, pero es considerablemente más torpe.

La supuesta firma no tiene nada que ver con las hasta ahora conocidas como autógrafas de Collantes; ha de suponerse artimaña antigua o moderna para elevar la cotización del lienzo.

Bibl. - Schweers, 1981, I, 167; Angulo-P. Sánchez, 1983, 54,

237-238. Bautismo de Cristo y Cristo y la samaritana

L. 1,10 x 1,41

Madrid, Luis Comyn

Son obras más nerviosas y de carácter más lúdico que las anteriores, así se puede emplear este término en el sentido de que el pincel "juega" con los elementos de la naturaleza y de la arquitectura de una manera libre y algo bucólica que parece anunciar el siglo XVIII. La escala de las figuras y su colocación parecen elegidas deliberadamente con el fin de restarles importancia. La huella de la técnica de Collantes es más visible en el primer cuadro que en el segundo por haber en él más rocas, que es al parecer el elemento en el que sus seguidores se sintieron más impresionados por su peculiar manejo del pincel

y de la pasta pictórica.

Este tratamiento, más nervioso y agudo que el de Collantes, recuerda a uno de los paisajes de la colección Soler y March, en el cual llega dicha técnica casi a la abstracción.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1983, 47.

239-241. Tres paisajes

Girona, condesa de Labisbal

De la misma mano. Suponen una derivación de los modelos collantescos ya muy avanzado el siglo. Son paisajes menos atrevidos y agrestes, más llanos y menos rocosos, al estilo del de Santa Marca, sin bien desde luego no tienen la acertada simplicidad de éste, pues es evidente sobre todo en el segundo y en el tercero el esfuerzo por "vestir" el espacio para hacerlo supuestamente más ameno. Las casas rurales que en Collantes formaban discreta parte del decorado se hacen protagonistas en ambos cuadros junto con los personajes humanos que las habitan. El primero es más equilibrado en su composición, dispuesta con arreglo al motivo central tan flamenco de los puentes de madera por los que pasan viandantes. La vegetación de monte, encinas y carrascas formando pequeñas masas redondeadas en hileras, los troncos secos y resquebrajados, las rocas a base de planos y los edificios bajos y ruinosos más lejanos, sobre todo la torre del segundo, nos hablan de la herencia de Collantes sin el vigor ni la personalidad de éste.

242. Paisaje con Tobías y el ángel

L. 0,79 x 1,11

Murcia, col. Stoup

El tipo de edificación y el rocoso paisaje recuerdan a Collantes aunque desde luego de una manera atenuada, sin la riqueza de planos ni el dramatismo de este artista. Se trata de un modesto lienzo decorativo cuyo penoso estado de conservación no permite hacer muchas más consideraciones. Las alargadas figuras parecen tomadas de alguna estampa menierista.

Bibl.- Martínez Ripoll, 1981, 134.

243. Paisaje con san Pablo Ermitaño

Barcelona, col. Adouth

Este curioso y nada desdeñable lienzo muestra un entrecruzamiento de influencias, pues mientras la vigorosa factura de la zona boscosa y la nerviosa y gráfica de las ramitas recuerdan a Collantes, la parte del río y sus lejanías hace pensar en alguna inspiración en Mayno, particularmente en su San Juan Evangelista. El tipo humano remite también a algunas figuras de este artista como el Moisés de San Pedro Mártir o el mismo San Antón, sobre todo en la filamentososa barba. Es posible que tampoco haya sido ajeno a la configuración de este personaje el magnífico San Onofre de Collantes, aunque no hay el nuestro el áspero realismo táctil de éste; como detalle tal vez valga la pena señalar la casi igualdad de los pies derechos de ambas figuras. El anónimo es cuadro más manierista y arcaico, en la línea de los paisajes con santos que podemos considerar de artistas cercanos a Collantes y de los de Juan de Solís.

244. Paisaje con la Magdalena penitente

L. 0,27 x 0,38

Londres, comercio.

Atribuido a Collantes en Sotheby's, hay que rechazar la autoría del maestro pero no la de alguno de los pintores que en época posterior se nutrieron de sus modelos. Llama la atención la técnica, que resuelve los volúmenes mediante planos de color vigorosamente contrastados mediante pinceladas anchas y planas. El paisaje se construye, como en la producción del artista madrileño, sobre las irregulares líneas establecidas por abruptas formaciones rocosas; es más luminoso que los de Collantes, cuya preferencia por el violento claroscuro no comparte el autor de esta pintura.

Bibl. - Sotheby's, 22.5.1986, 18.

245. Paisaje con Moisés salvado de las aguas

L. 30 pulg. x 40 = 0,75 x 1

Vendido en 1831 con el gabinete de C..., "aficionado de Lyon". Con un bosque, río serpenteante y edificaciones.



Bibl.- Souillé, 1912, I.

246. Paisaje con la samaritana

Vendido en George (1840) con la colección de un anónimo coronel.

Bibl.- Souillé, 1912, I.

247. Paisaje accidentado

Venta Bouhier de L'Ecluse (1870).

Bibl.- Souillé, 1912, II.

248. San Francisco en el desierto

Vendido en París en 1843 (Bond  n y Bonnefons de Lavialle); propietario anónimo.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 43.

249. San Pablo Ermitaño y San Antonio Abad con paisaje  
~~de~~ 1,55x1,75  
 Estocolmo; venta Bukowsky.

Vendido en Amsterdam en 1914 como Velázquez y en Estocolmo en 1950 como de escuela del mismo.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 52

CORTE, JUAN DE LA

Natural de Flandes según su propia declaración, nece al parecer antes de 1597, fecha dada por Palomino. Ya en 1613 se encuentra trabajando para la corte, llegando tal vez a ser nombrado pintor del rey. Muere en Madrid hacia 1660. El desacuerdo de las fuentes en cuanto a fechas ha hecho sospechar a Martín Soria que pudieron existir dos pintores del mismo nombre, padre e hijo, de obra imposible de distinguir, y que Palomino se refiere al hijo al suponerlo nacido en Madrid. Díaz del Valle menciona un Francisco de la Corte, especialista en perspectivas y vecino de Madrid que habría muerto ya, y habla más adelante de Juan, vivo en 1657. Su formación flamenca, en contacto con los cultivadores del paisaje y las arquitecturas dentro del ambiente prerrubénico, se hace evidente en su preferencia por escenas con multitud de figuras y gran presencia de perspectivas arquitectónicas a la manera de Vredeman de Vries y artistas del último manierismo flamenco, aunque con una mayor voluntad de clasicismo.

Bibl.- Díaz del Valle, 369-93; Palomino, 890; Ceán, I, 264-5; Soria, 1961; Angulo-P. Sánchez, 1969, 349-53; Martínez Ripoll, 1981.

250. Fiesta en la Plaza Mayor

Después de 1631.

L. 1,58 x 2,85

Fdo. abajo, hacia el centro: "Juan de la Corte fecit"

Madrid, Museo Municipal

Adquirido en 1929. Tradicionalmente se afirma que representa la fiesta dada en honor del príncipe de Gales, después Carlos I de Inglaterra, con ocasión de su viaje a España en 1623 para negociar su matrimonio con la infanta María de Austria, hermana de Felipe IV. Se había asignado a la pintura la misma fecha, sin tener en cuenta que la Casa de la Panadería tiene ya el aspecto que le dio la reforma de Gómez de Mora tras el incendio de 1631,

año al cual ha de ser posterior. Obra de lo más típico de Corte en cuanto a su tratamiento de las figuras y a la manera de disponerlas en profundidad, se diferencia de la mayor parte de su producción conservada por reproducir minuciosamente una arquitectura real. Tiene así el lienzo un notable interés documental y es la mejor de la serie de pinturas que, esbozadas in situ o copiadas de las estampas que tanto circularon entonces y en épocas posteriores, nos han conservado el aspecto de la Plaza durante la centuria y a través de las reformas que sufrió a causa de los sucesivos incendios.

El segundo jinete de la izquierda reproduce el afortunado modelo de retrato ecuestre del rubeniano duque de Lerma, cuyo origen se halla seguramente en grabados de Stradanus, es decir, en el mismo ambiente de Vredeman de Vries y de la formación del propio Corte. Semejante origen hay que suponer al jinete en corveta visto desde atrás, actitud que repetirá Carducho en su Victoria de Fleurus y asimilará Velázquez en sus retratos del conde duque.

El conjunto tiene un notable aire de escena teatral en la que las arquitecturas hacen de decorado o mejor aún de telón de fondo, dada su extrema planitud a pesar del detallismo en la descripción de los elementos. Domina el tono ladrillo de las fachadas, parecido al ocre del suelo; es casi totalmente plano y no destaca volúmenes ni sombras. Hay más colorido en los trajes, pero siempre de una manera asaz simple, en campos delimitados y obedeciendo a la precisión del dibujo. La ausencia de perspectiva aérea contribuye a la desproporción en la disminución del tamaño de las figuras en la distancia.

Bibl.-Exp. Madrid, 1926, 232; Soria, 1961, 440; Exp. Madrid 1963, 107; Gaya, 1968, 539; Angulo-P. Sánchez, 1969, 367; Exp. Madrid 1975, 137; Exp. Madrid 1981, 57; Martínez Ripoll, 1981, 47; Exp. Bruselas, 1985, I, 646.

251.

Incendio de Troya

L. 1,40 x 2,38

Madrid, Prado, 3403

Del Buen Retiro (1701), tasada en 14 doblones; en 1794 se tasa en 100 reales. Muy oscurecido y estropeado, dominan en él unos tonos ocres y rojizos tal vez acentuados por el deterioro del color, que aumenta también el efecto nocturno, el cual reduce la luz a los reflejos dramáticos visibles en las figuras. En estas se observa la inmovilidad e inestabilidad típicas de Corte, así como su rápida disminución de proporciones en la distancia.

El pórtico clásico de la izquierda aparece con gran frecuencia y en diversas variantes en los grabados de Vredeman de Vries, siempre con el mismo carácter de bambalina o cierre lateral de la escena y con la función de destacar el primer plano. Como ejemplo citaré sólo su representación del orden jónico, más semejante en su simplicidad de líneas al de Corte que otros donde se añaden al tema otros elementos.

La fachada apenas visible en el último término parece una síntesis del tipo jesuítico romano de iglesia y el nórdico de edificio alto, estrecho y profundo. La construcción de varios pisos que se alza tras el pórtico recuerda lejanamente el *Septizonium* de Septimio Severo, más o menos conservado hasta fines del XVI y grabado por diversos artistas como Francisco de Holanda. En una estampa de las *Scenographiae* de Vredeman hay un edificio muy semejante a éstos y cuya parte baja se parece además al mencionado pórtico de la izquierda.

Bibl. - Soria, 1961, 441; Angulo-P. Sánchez, 1969, 361; Angulo, 1971, 226; L. Torrijos, 1981, 399; *id.*, 1982, II, 1161

## 252.

### Incendio de Troya

Estaba en propiedad particular; fue incautado en 1937. Es réplica del anterior con pocas variantes. Aunque la luz principal procede del mismo punto, la iluminación es más general y menos dramática y escenográfica. El edificio que semeja una reconstrucción del *Septizonium* es más fiel que en el lienzo anterior pues en éste iban las columnas pareadas.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez,1969,361.

253. Incendio de Troya

L. 1,50 x 2,10

Fdo.: "Juan de la Corte fº 5º

Riofrío, Palacio

En el Buen Retiro (1701), tasado en 12 doblones;  
en 1794 en 150 reales.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez,1969,362;L.Torrijos,  
1981,II,1162.

254. Incendio de Troya

Churriana (Málaga)

De una serie de ocho lienzos.

Bibl.-Angulo-P.Sánchez,1969,354;L.Torrijos, 1981,  
I,1160.

255. El juicio de Paris

Churriana (Málaga)

De la ~~misma~~ serie que el anterior. Es el único paisaje propiamente dicho que se ha conservado de Corte. Los modelos son los del último manierismo flamenco, aunque sin la fantasía de Savery o Momper, la exquisitez de Bril o la brillantez virtuosista de Brueghel de Velours, a cuya tradición remite la minuciosidad decorativa de la parte inferior izquierda, donde se despliega un a modo de pequeño muestrario natural de aves, conchas y plantas.

La escena da impresión de ser más que un pasaje de la mitología griega, una representación de la Edad de Oro o de la placida vida del buen salvaje en el seno de la Naturaleza.

Bibl.- ver anterior.

256. Aquiles y las hijas de Licomedes

Churriana (Málaga)

De la misma serie de los anteriores. La escena se sitúa ante una de las características perspectivas de jardín y palacio favoritas en la época por su valor decorativo. En es-

te caso tiene, sobre todo la fachada del palacio, más inspiración en modelos italianos que en los fantásticos grabados flamencos tan utilizados en su círculo. Es italiana también la fuente, que tiene como tema principal uno de los trabajos de Hércules, personaje favorito en las decoraciones palaciegas por el paralelismo que establecen algunos ideólogos de la época entre la historia de dicho personaje y la monarquía española.

El jardín responde - en ésta como en otras representaciones de estos años - a los modelos florentinos, que son importados a Flandes, donde serán tema de multitud de estampas y desde donde son reexportados de esta forma a otras regiones de Europa, entre ellas la propia España, en las que serán referencia obligada para toda ars topiaria hasta la creación años más tarde del tipo de jardín romano.

Bibl.- ver anteriores.

### 257. Perspectiva con el incendio de Troya

L. 1,06 x 1,62

Murcia, col.Stoup. Dep. en la Universidad de Murcia.

Esta versión es bastante ~~distinta~~ de las ya comentadas por la diversificación y barroquización de sus elementos, más homogéneos y clasicistas en aquéllas. Llamen la atención las columnas salomónicas, menos frecuentes en Corte y ausentes de las estampas de Vredeman y cuyo modelo pasó, avanzado el siglo XVI, tanto a Flandes como a España a través de grabados del círculo de Rafael. En este caso nos encontramos ante una recomposición fantástica del baldaquino de Bernini, que trajo el boom de la columna salomónica en todo el occidente europeo. Terminada esta obra en 1633, habría que asignar a las pinturas que representan sus elementos fundamentales una fecha dentro de la segunda mitad de esta década, a no ser que circularan grabados o trazas durante los nueve años que duró su construcción.

Bibl.- Cat, Stoup 1857, 71-2; Angulo-P. Sánchez, 1969, 354; M. Ripoll, 1981, 40; L. Torrijos, 1982, II, 1161.

258-Perspectiva con el rapto de Helena

L. 1,06 x 1,62

Murcia, col. Stoup

De la misma serie que el anterior. En este lienzo se observa ante todo la preferencia del artista por órdenes y elementos monumentales y clasicistas, que incluyen en este caso la decoración con balaustradas y estatuas. El edificio de larga fachada flanqueada por dos torres es muy semejante al que cierra el fondo de la Troya de esta serie; puede haber en él un eco de la maqueta de Sangallo para San Pedro de Roma, pero interpretada - como todos los modelos reales - como si fuera una arquitectura fantástica. Los macizos torreones de esquina que decoran dicho edificio son análogos a un tipo muy utilizado por Vredeman ( ver Scenographiae, grabado 6) pero elimina rasgos de fantasía nórdica y le confiere un tono más italianizante.

Procede del Buen Retiro, en cuyo inventario de 1701 estaba consignada como sobreventana y tasada en 6 doblones.

Bibl.- Cat. Stoup, 1965, 57; Angulo-P. Sánchez, 1969, 354; M. Ripoll, 1981, 47; L. Torrijos, 1982, II, 1161.

259.Perspectiva con el martirio de santa Catalina

L. 1,06 x 1,62

Murcia, col. Stoup

De autoría discutida, se ha destacado la semejanza en este lienzo y el anterior de las figuras femeninas y de las que en un caso serían angelillos y en el otro putti voladores, a lo que hay que añadir las arquitecturas clasicistas, cuyo coronamiento de estatuas es muy parecido al de Troya. El edificio del segundo término repite el mismo esquema pero recibe sin solución de continuidad una gran cúpula de remate fantástico.

El fondo de paisaje, no obstante, es más pobre y desértico de lo que suele encontrarse en las obras de Corte.

La figura de la mártir, como se ha señalado, repite invertida la del cuadro del mismo tema atribuido a Tintoretto con colaboración de Domenico y algún otro ayudante; el sayón de

la derecha repite el que en la pintura veneciana está en segundo plano y también, invertido, el que está en primer plano a la izquierda.

Bibl.-Cat. Stoup 1865,71;Angulo-P.Sánchez,1969,358;  
M.Ripoll,1981,45.

### 260. Incendio de Sodoma

L. aprox.0,60 x 0,75

Fdo. abajo,hacia la izqda.

Sigüenza. Museo

Muy deteriorado y de escasa calidad, sólo las figuras son asimilables a lo que es habitual en Corte. Pudiera servir para reconsiderar la posibilidad de atribuirle otras pinturas cercanas a su estilo en cuanto a la utilización de perspectivas pero de las que están ausentes la acumulación de figuras en los diversos planos y su característico dinamismo.

Las arquitecturas recuerdan las de El landgrave de Hesse a los pies del emperador (Londres, Embajada de España).

OBRA NO IDENTIFICADA

### 261. Vista de Madrid

Antes de 1613

Mencionado en un documento de Juan Gómez de Móra fechado en 9 de marzo de 1613: "Vea y tase Julio César Semin pintor el lienzo de Juan de la Corte pintor tiene pintado a toda costa que es la Descripción de Madrid, que está puesto en la galería de Medio día en la Casa Real del Pardo sobre una chimenea para que dé satisfacción a la parte". Se tasó en 1125 reales.

Bibl.- Saltillo,1953,225;Angulo-P.Sánchez,1969,366.

### 262 a 268. Siete vistas de casas de campo

Antes de 1637

En la carta de pago de la colección Carderera; se tasaron en 5800 reales.



Bibl.- Domínguez Bordoná, 1933.

269. Idolatría de Salomón

$3/4$  vara x  $2/3$  = 0,63 x 0,55

En el Buen Retiro (1701), tasado en 3 doblones.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1959, 357.

270. Destrucción de Sodoma

4 varas x  $3\frac{1}{2}$  = 3,35 x 2,92

En el Buen Retiro (1701), con marco fingido en la pintura; tasado en 8 doblones. Tal vez formara serie con otros de las mismas medidas.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1969, 354.

271. Perspectiva y jardines

2 varas  $1/3$  de largo = 1,95

En el Buen Retiro (1701), tasado en 8 doblones; en 1794 tasado en 300 reales.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1969, 356.

272. Juego de cañas en la Plaza de Madrid

2 varas  $1/3$  = 1,95

En el Buen Retiro (1701), tasado en 10 doblones.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1969, 356.

273. Vista del sitio de Aranjuez

2 varas  $1/3$  = 1,95

En el Buen Retiro (1701), tasada en 5 doblones.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1969, 356.

274. Montería de leones

5 varas x 2 = 4,15 x 1,66

En el Buen Retiro (1701), tasada en 14 doblones. Se tratará de la que aparece en 1794 tasada en 300 reales y con medidas de  $7/4$  x 4 varas.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1969, 368.

275. Baís con la diosa Palas

$1/2$  vara x  $2/3$  = 0,42 x 0,56

En el Buen Retiro (1701), como sobreventana y tasado en un doblón. Será compañero del siguiente.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1969, 360; L. Torrijos, 1982, II, 1181.

276. País con Ceres, Bécuba y Stellio

$1/2 \text{ varax } 2/3 = 0,42 \times 0,56$

En el Buen Retiro (1701), "con una mujer dando de verer a ottra y una luz en la mano", tasado en un doblón.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 360; L.Torrijos, 1982, II, 1177.

277. País con la fábula de Siringa y Pan

$\text{vara} \times 1 \frac{1}{4} = 0,83 \times 1,05$

En el Buen Retiro (1701) como sobrepuerta y tasado en 8 doblones; en 1794, en 120 reales.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 360; L.Torrijos, 1982, II, 1221.

278. País con la burra de Balaam

$4 \text{ varas} \times 3 \frac{1}{2} = 3,35 \times 2,92$

Posible ~~compañero~~ de la Destrucción de Sodoma. En el Buen Retiro (1701), tasado también en 8 doblones.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 354.

279. País con Tobías y el ángel

$4 \text{ varas} \times 3 \frac{1}{2} = 3,35 \times 2,92$

Seguramente de la misma serie que el anterior. En el Buen Retiro (1701), tasado igualmente en 8 doblones.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 354.

280. País con la aparición a san Eustaquio

$\text{vara } 1/2 \times 1 = 1,24 \times 0,83$

En el Buen Retiro (1701), tasado en 6 doblones.

bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 358.

281. País con un río

$\text{vara } 1/2 \times 3/4 = 1,24 \times 0,63$

En el Buen Retiro (1701), "sin figura ninguna" y tasado en un doblón.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 368.

282. País con río y puente de manera

$1/2 \text{ vara} \times 1 \frac{1}{2} = 0,42 \times 1,25$

En el Buen Retiro (1701), como sobreventana y

tasado en 3 doblones.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 356.

283. País con cazadores

vara x 2 = 0,83 x 1,66

En el Buen Retiro (1701), con dos cazadores, uno acechando y otro cargando; tasado en 16 doblones.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 368.

284. País con pastor, ovejas y cabras

1/2 vara x 1 1/2 = 0,42 x 1,25

En el Buen Retiro (1701), como sobreventana y tasado en dos doblones. Tal vez formara serie con el País con río y puente de madera y con el siguiente a éste. Sigue en 1794, tasado en 100 reales.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 356.

285. País con tres cazadores y dos perros

1/2 vara x 1 1/2 = 0,42 x 1,25

En el Buen Retiro (1701) como sobreventana y tasado en 3 doblones. En 1794 se valora en 100 reales.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 356.

286. País con sacerías

vara x 1 1/4 = 0,83 x 1,05

En el Buen Retiro (1794), tasado en 120 reales.

287. Perspectiva con merienda 1969.

2 varas x 1 1/3 = 1,66 x 1,11

En el Buen Retiro (1794), "con un aparador y un mico", tasado en 150 reales.

288- 293. Seis cuadros (ciclo de la guerra de Troya).

Citados como entreventanas en 1691, en casa de doña María de Vera Barco y Gasca, en Boadilla del Monte.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 354; L.Torrijos, 1982, II, 1160.

294. Perspectiva de un palacio

1,09 x 1,65

En el inventario del Museo de la Trinidad. Depositado por el Prado en 1886 y sin noticias posteriores.

Bibl.-Angulo-P.Sánchez, 1969, 367.

295. Perspectiva

0,63 x 0,87

En la colección Stoup a mediados del XIX.

Bibl.-Cat.Stoup 1865, 29.

296. Paisajes (?)

48,7 x 23,2

Venta anónima en Martini y Coutellier (París, 1822), calificados de "charmants".

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1969, 356.

CIRCULO DE CORTE

297. Incendio de Troya

Valencia, col. particular

Semejante a las versiones de Corte aunque con otra distribución arquitectónica. La perspectiva es más torpe, pues se eleva excesivamente hacia el fondo; el caballo tiene aún más aspecto de juguete que los de las otras representaciones. El "Septizonium" sufre una confusa irregularidad en su propia perspectiva que le da un aire de maqueta mal hecha. Las figuras son muy parecidas a las de la versión del Prado; la del jinete de la derecha es casi idéntica.

298 a 304. Cristo y la mujer adúltera, Regreso del hijo pródigo, Prisión de Benjamín, Cristo y el paralítico de la piscina, Esther y Asuero, David regresa triunfante a Jerusalén, José juzga a Benjamín

L. 1,07 x 1,62

Murcia, Universidad

Proceden de la colección Stoup. La dependencia de los modelos arquitectónicos respecto de Vredeman de Vries y la casi total coincidencia de medidas con los lienzos de Corte presentes en la misma colección han hecho que se atribuyeran a

este artista, con cuya obra tienen grandes puntos de contacto pero también suficientes diferencias como para rechazar tal atribución como segura, teniendo en cuenta que habría más de un artista dedicado al entonces tan prestigioso género de la perspectiva dentro del camino marcado por los modelos grabados del último manierismo nórdico. En comparación con las producciones más típicas de Corte se observa en todas éstas un diferente sentido del espacio caracterizado por la mayor limpieza y homogeneidad en la presentación de las arquitecturas y por la ausencia de abigarradas masas de figuras, quedando éstas reducidas a las esenciales, además de ser bastante más estáticas. Así pues, la atención se centra en las perspectivas de manera mucho más decidida que en la obra de Corte, conservándose mejor el espíritu de los propios grabados del artista frisón.

No hay que olvidar, con todo, que el firmado Incendio de Sodoma posee características semejantes en cuanto a la escasez y pequeño tamaño de las figuras, aunque aquí tal vez se explica por la pequeñez de la propia pintura, que no admitiría bien las multitudes de otras.

Puede decirse que el autor de esta serie es un artista muy cercano a Corte, tal vez incluso colaborador o discípulo suyo, pero cuya sensibilidad en cuanto a la relación de las figuras con el fondo arquitectónico evidencia grandes divergencias con la de aquél y lo acerca a lo que más adelante harán Giner y Cieza.

Cristo y la adúltera copia un grabado de la Architectura de Vredeman, el titulado Composita-tactus en el paralelismo que se hace entre los órdenes arquitectónicos y los sentidos corporales. El pórtico del Regreso del hijo pródigo repite el de Corinthia-gustus, también en este caso decorando con estrias el fuste liso. El de la Prisión de Benjamín se inspira en el nº (14) de las Scenographiae, aquí con columnas estriadas pero igual en los restantes detalles. Esta disposición es muy apreciada por Vredeman, que la repite con variantes en diversos gra-

bados como uno de los que ilustran la Perspectiva artis pars prior; se ha eliminado de éste la parte superior, menos armónica, se ha abierto la parte cerrada para dotarla de un carácter más monumental y menos doméstico, se han cambiado las pilastras de planta rectangular por columnas toscanas, todo ello buscando al parecer un mayor clasicismo, como hay en el grabado antes citado y que se puede considerar fuente directa del lienzo.

Cristo y el paralítico es el más italianizante de la serie por sus finas arquitecturas brunelleschianas y su relación con las perspectivas de Gdazzi, si bien la cruzía abovedada remite a algunas presentes en estampas del mismo Vredeman como una de Scenographiae o Thuscana-visus, del mencionado repertorio.

El lienzo que recibía el título de Vena de Herodes y que más bien parece representar a Esther y Asuero - en el banquete que Esther ofrece a éste y a Amán para interceder por su pueblo; según el texto, <sup>(Esther, 5)</sup> la invitación tiene lugar en el patio interior de la casa del rey - se articula en torno a la idea de un amplio patio interior visible a través de un gran arco cuya parte superior queda fuera del encuadre, idea que guarda relación con la de algunas estampas de Vries, aunque en el lienzo de Murcia se acerca más la "cámara" a la escena y por tanto al interior del patio. El fantástico edificio del fondo responde al prototipo que se repite con variantes en los grabados. Los pórticos laterales son iguales al de la parte derecha de una obra de Cortá ya mencionada, Aquiles y las hijas de Licomedes, y muy parecidos al de la Fuente de Hércules, obra anónima que veremos en breve.

En David regresa a Jerusalén se incluye un pórtico con columnas salomónicas pareadas, que aparecen también en Jose' juzga a Benjamín en una disposición más armónica y mejor trabada con la del resto de los elementos. El pórtico del David tiene cierto aire de retablo ampliado; recordemos que ya en 1625 contrata Bernardo Cabrera el relicario de la catedral de Santiago de Compostela, hoy desaparecido pero del que se conservan fo-

tografías, y que en dicho contrato se especifica el uso de la columna salomónica, sin contar con que hay ejemplos de los últimos años del siglo XVI en algunos frescos del Escorial. En España se tomaría seguramente este tipo de columna de grabados de Rafael y sus discípulos, reinterpretados algunos casi contemporáneamente en Flandes. A la izquierda de este mismo lienzo se advierte el perfil de un edificio circular que recuerda el templo de San Pietro in Montorio de Bramante, aunque repitiendo la serie de columnas exentas en el piso superior.

En José juzga a Benjamín nos encontramos, como en el Paralítico, con una perspectiva más próxima a los modelos de Codazzi y a la interpretación que de éstos hará Giner años más tarde. Las arquitecturas tienen un porte más sereno y clásico a pesar de las columnas salomónicas. El friso es igual al que veremos en la Perspectiva con Eurídice anónima del Prado. Una muestra de la fantasía de los artistas flamencos son los nichos excavados en las enjutas de los arcos, elementos que un arquitecto italiano nunca habría introducido.

Las esbeltas torres de tres órdenes que aparecen en la Prisión de Benjamín se hallan en estampas de Jredeman como la nº 7 de las Scenographiae; las del edificio del primer término, más anchas y bajas, se asemejan a la del grabado nº 6 de la misma colección.

Bibl.- Martínez Ripoll, 1981, 42-52.

### 305r Perspectiva con la muerte de Eurídice

L. 1,66 x 2,38

Madrid, Prado. Dep. en la Escuela Superior de Arquitectura

El tema se identifica por la figura del primer término, una mujer que sufre la mordedura de una serpiente en el talón; al fondo se ve a las ninfas que en el texto de Ovidio la acompañaban. La galería recuerda el edificio del Martirio de Santa Catalina; en el lienzo anónimo tiene un carácter aún más decorativo por los capiteles corintios, el friso corrido adornado con roleos muy parecido a los de varios cuadros de la serie

anterior- y por el contraste cromático que destaca el granate de los fustes.

Las semejanzas con obras de Juan de la Corte son varias; el trazado del jardín recuerda los fondos de Aguiles y las hijas de Licomedes y Soldados ante el trono de Dido, éste también la colección malagueña; las figuras femeninas del término medio de ambos cuadros son muy semejantes a las de éste, así como la más alejada -en el umbral del pabellón central- se parece a la ya solidificada mujer de Lot en la Sodoma de Guadalajara. Los árboles del fondo son virtualmente idénticos a los de estos dos lienzos; incluso aparecen en el primero los lejanos y rectilíneos cipreses en simétrica disposición; las ramas que aparecen a contraluz por encima del pórtico son iguales a los del Juicio de Paris. La figura protagonista tiene el rostro ovalado sobre cuya luminosidad se proyecta la intensa sombra de los arcos superciliares típico de muchos modelos de Corte, sobre todo femeninos y juveniles. Es útil también compararla con la protagonista del Rapto de Helena en la versión de Málaga, cuyo brazo derecho está ejecutado e iluminado de la misma manera que el de Eurídice.

Los ropajes flotantes, de fuerte carácter ornamental, son también típicos del artista flamenco, sin olvidar las estatuas que coronan la balaustrada, muy próximas a las de las dos pinturas de Murcia que contienen este género de arquitecturas monumentales.

En resumen, la obra -grata en su simple y lineal composición pero pobre de colorido y seca de factura- corresponde a un pintor muy próximo a Corte que huye de la nerviosa acumulación de figuras y elementos que domina la mayor parte de sus producciones.

Bibl.- Bol. Museo del Prado, 4,72.

306-

Jardín con la fuente de Hércules

Barcelona, en comercio

Atribuida a Vicente Giner en el Archivo Mas, es evidente que nada tiene que ver con este artista y que hay que



buscar su filiación estilística en torno al maestro de Flandes. Un grabado incluido en la Architectura curiosa nova de Böcklérn (publicada en Nuremberg sin fecha pero cuya dedicatoria lleva la de 1664) la identifica como la fuente de mármol y bronce que decoraba el Foro Vinario de Roma con el tema de Hércules y la hidra de Lerna. En el grabado figura una cartela con el siguiente texto: "Fons ex marmor et aurichalco cum imaginibus Herculus et charitum augustae vindel: in foro vinario, opus stubendum". Y en el texto del tratado se incluye este otro: "Formossissimus alius Auguste vindelicorum clarus. Ex orichalco marmore affabre factus hic Auguste Vindelicozum forum vinarium ornat. Cujus formam cum ipsa figura fatis exprimat, verborum ambagibus opus nullatenus erit".

El tratamiento de las esculturas, de los pequeños remolinos del agua donde caen los surtidores y de los chorros que se abren an abanico desde las conchas a media altura aproximan esta fuente a la que también con uno de los trabajos de Hércules ocupa la parte derecha de Aquiles y las hijas de Licomedes, como también se parecen las respectivas fachadas de palacio italiano, adornadas la de la primera obra con las mismas estatuas que vemos en Eurídice. alguna de éstas se repite casi literalmente: el soldado con casco y lanza, la mujer que alza visiblemente el brazo hacia el exterior, la pareja en conversación en la que se ve a una mujer que levanta la mano volviéndose hacia un hombre barbado que dobla la suya sobre el pecho, el soldado con escudo y largo bastón.

Los pabellones del jardín, aunque diferentes de forma, están también emparentados en ambos cuadros, como también la manera de hacer el follaje con zonas claras y oscuras en contraste, como es habitual en Corte.

Como un detalle curioso más destacará que el loro que bebe en la fuente de Hércules se parece extraordinariamente al que en el primer plano del otro lienzo se vuelve asustado seguramente por los gritos de Eurídice.

A la izquierda se distingue tras los árboles y en la distancia una escena con tres figuras difícil de identificar.

307. Perspectiva del Buen Retiro

L. 1,81 x 3,04

Glasgow, Pollock House

Adquirida por W. Stirling-Maxwell en la venta de la colección del general Meade (1851). Su atribución a Corte, propuesta por Soria, fue rechazada después por Angulo y Pérez Sánchez. Efectivamente, más parece obra de autor flamenco, tanto por el carácter fantástico y manierista de la columnata como por la rigidez de las figuras. La fecha aproximada de 1635 es adecuada a la edad que representa Baltasar Carlos, nacido en 1629, y a la semejanza de la figura de Isabel de Borbón y sus retratos pintados por Velázquez en los años inmediatamente anteriores.

El pórtico columnado fue puesto en relación por Soria con un grabado manierista antverpense sobre Martin de Vos. A ello hay que añadir como fuente más antigua la Curación del lisiado, uno de los cartones para tapices encargados a Rafael para la Capilla Sixtina en 1514 y destinados a ser enviados a Flandes para ser tejidos los tapices correspondientes, como se ejecutó en los cinco años siguientes. Mandados los tapices a Italia, los cartones quedaron en Bruselas y sirvieron de modelo a otros artistas, entre ellos sin duda grabadores. Es seguramente éste el primer ejemplo de utilización en las artes renacentistas de la columna salomónica desde la llegada a Roma de la de la descubierta en Jerusalén, la cual fue crida parte del templo de Salomón, por lo cual se incluyó desde entonces en las representaciones de escenas acontecidas en dicho templo, como la del cartón de Rafael.

Las del cuadro se diferencian de ambos modelos por sus capiteles compuestos y sobre todo por los fantásticos zócalos manieristas que las sostienen y que les dan un curioso aspecto de grandes candelabros.

Bibl. - Soria, 1961, 441; Angulo-P. Sánchez, 1969, 366.

308. Perspectiva de la Plaza Mayor

1618 (?)

L. 1,08 x 1,66

Madrid, Museo Municipal

Procedente de la colección Ortiz Cañabate; ingresado en el Museo en 1928. Es una de las vistas más antiguas de la plaza y anterior a la reforma de la Casa de la Panadería por Gómez de Mora. En ella está ya configurado el tipo de perspectiva que repetirían Juan de la Corte pocos años después y otros artistas a lo largo del siglo. Como toda esta serie de obras, tiene un valor más bien documental y costumbrista. Más torpe que la de Corte, parece copiar una maqueta, pues no hay nada tras la fachada, como si estuviera sin acabar o se tratara de un alzado, de un dibujo técnico; da la impresión de que se hubiese recortado y puesto de pie un proyecto semejante al dibujado por Gómez de Mora en 1636 (Municipal). Tal vez ello explique la torpeza y el aire casual que tienen las figuras, como superpuestas al conjunto, al cual sirven de relleno.

Los tonos son parecidos a los utilizados por Corte en el cuadro del mismo tema, pero más apagados. Las figuras de soldado se parecen a las suyas en la postura. Dado que el flamenco trabaja para la corte desde 1615 no es extraño que ejerciera influencia sobre el autor de este lienzo, modesto artista español que se atiene a los mismos modelos grabados que aquél.

Bibl.-Exp.Madrid 1626,231;id.,1960,130;Gaya 1968;  
Exp. Madrid 1975,141.

309. Fiesta en la Plaza Mayor

L. 1,49 x 2,48

Madrid, propiedad particular

Se expuso en el Antiguo Madrid (1626). Descrito como muy semejante al de Corte con ligeras variantes en las figuras.

Bibl.- Exp. Madrid 1926, 232;Angulo-P.Sánchez,  
1969,367.

310. Perspectiva de la Plaza Mayor

L. 1,05 x 1,63

Madrid

Se parece notablemente a la versión de Corte; incluso podría tratarse del Juego de cañas de su mano consignado en el inventario del Buen Retiro de 1701, no siendo posible afirmarlo por carecer de las medidas de éste, del que conozco sólo fotografía. En la fachada de la Casa de la Panadería hay diferencias con el lienzo del Municipal: las torres de esquina son más anchas, las agujas son más bajas y se acentúa en ellas la concavidad del tejado; el ático central es más alto y estrecho. Los grupos de figuras se distribuyen peor en el espacio, pero las masas del fondo están tratadas de manera parecida. Si no es obra suya es de un artista cercano a él y especialmente a su versión firmada.

Bibl.-Exp.Madrid,1960,131.

311. Perspectiva de la Plaza Mayor

H. 1680

L. 1,06 x 1,61

En 1926 estaba en la colección Ortiz Cañabate. Según el catálogo de la exposición, representaba las corridas reales celebradas con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orléans.

Bibl.- Exp. Madrid 1926, 329.

312. Fiestas en la Plaza Mayor

1693

También se hallaba en la colección Ortiz Cañabate. Evidentemente inspirado en el tercero de esta serie <sup>(310)</sup> con sus grupos de soldados situados en los mismos lugares; también es análogo el grupo que alancea el toro, así como la disposición del gentío tras las barreras y en los balcones. La mayor diferencia radica en la representación de los cuerpos arquitectónicos, cuya altura ha sido fantástica y desproporcionadamente aumentada.

Bibl.- Exp.Madrid 1926, nº 1411.

313. Fiesta de toros en la Plaza Mayor

Madrid, col. particular

De infima calidad, es un ejemplode la pervivencia del tema en época muy avanzada, pues de todos los detalles de deduciría una fecha en los primeros años del XVIII si no lo hicieran innecesario el escudo real con las flores de lis y el gran tapiz con el retrato de una pareja de monarcas borbónicos, Felipe V y su primera esposa, María Luisa Gabriela de Saboya. La fecha del cuadro habría de situarse entre 1702 y 1714, año de la temprana muerte de aquélla.

314. Auto de fe en 1656

L. 1,67 x 1,23

Toledo, Casa-Museo del Greco

El tipo de perspectiva urbana y la representación de la multitud responden a obras de este mismo carácter de mano de Corte y sus seguidores, así como el primer plano con figuras mucho mayores. Todos estos elementos son más torpes y están peor encajados que en la Plaza Mayor de Corte y otros lienzos cercanos. Es asimismo precedente del Auto de fe de 1680 de Francisco Rizzi.

Bibl.- Cat. Casa-Museo del Greco, 87-8.

COTTO, PEDRO

Se conocen pocos datos biográficos y documentales de este artista, activo en Mallorca en los años finales del siglo XVII. Pertenecía a una familia de pintores encabezada por Marcos, padre de Pedro. Se sabe que éste realizó trabajos para la universidad de Mallorca en los años 80, hasta que renuncia en 1691 al cargo de pintor de dicha institución, en que le sucede su hijo Antonio. Tal vez fue entonces cuando se dedicó de forma especializada y quizá exclusiva al paisaje con ruinas clásicas y pequeñas figuras; las obras conservadas son de estilo muy uniforme, siendo además muy cercanas las fechas incluidas en la firma de varias de ellas.

Bibl. - Angulo, 1971, 338; Sebastián, 1974, 264.

315. Paisaje con Píramo y Tisbe

1694

L. 1,50x 2,24

Fdo.: "Pedro cotto / mallorquin. año / 16 94"

Madrid, propiedad condesa de los Arcentales

316. Paisaje con Venus y Adonis muerto

1697

Fdo.: "Pedro/Cotto/ mallor- /quin / F"

Madrid, condesa de los Arcentales

Estos cuadros, como los restantes, se dirían obra de un epígono mediterráneo de Cláudio de Lorena que tuviera un pie en el Rococó. Al maestro francés lo aproxima la contraposición de ruinas y árboles, la disposición lateral y escorzada de los pórticos y la luminosa profundidad central. Como corresponde a la época tardía, hay en todos los elementos, incluyendo las ruinas, una vibración nerviosa de tomo casi dieciochesco y bien distante del sosiego y solemnidad clasicistas.

El pórtico de Píramo se repite con escasas variantes en la otra versión de Venus y Adonis,<sup>(313)</sup> la Adoración de los

pastores<sup>(319)</sup> y la Huida a Egipto<sup>(320)</sup>. El de Venus y Adonis se incluye en la Visitación<sup>(318)</sup>.

Las arquitecturas, dentro de su voluntad clasicista, revelan sentido ecléctico y predominante intención ornamental, sobre todo mediante la acumulación de detalles decorativos, al mismo tiempo que se quiebran las superficies para propiciar juegos claroscuroistas.

La factura es limpia y cuidada, de una gran precisión y nitidez en las arquitecturas que se traslada en buena medida al tratamiento del propio paisaje, algo más suelto pero siempre a base de toques pequeños.

Bibl.- Méndez Casal, 1936, 260; Angulo, 1971, 338; Sebastián, 1974, 264; López Torrijos, 1982, II, 1239/1200.

317.

Paisaje con Venus y Adonis

Fdo.: "Pedro Coto / 1695"

París, en comercio

Muy semejante en calidades y ordenación a los anteriores. Las ruinas se complican aquí con una pequeña cúpula de escasa lógica constructiva que más parece pabellón de jardín y contribuye a restar gracia aérea a las arquitecturas de los otros dos lienzos. La perspectiva se continúa y agudiza con otros dos edificios, el primero un palacio habitado y el segundo quizá una iglesia. Destaca la acostumbrada precisión gráfica en la representación de los detalles arquitectónicos; el paisaje, atravesado en zigzag por un río como es habitual, está bien resuelto a base de profundos contrastes de luz y sombra; se observa la huella de los paisajistas italianos que continuaron las tradiciones de Claude avanzado el siglo.

318 a 320.

Tres paisajes con escenas evangélicas: La Visitación, La adoración de los pastores y la huida a Egipto

1695

Fdo.: la 1ª, "Pedro Coto, Mallorquin, 16F95"

la 2ª, "Pedro Cotto"

la 3ª, "1695. Pedro Coto, Mallorquin F"

Pintura sobre vidrio.

En cierto de tipo de mueble balear de influencia italiana era muy característica la decoración a base de vidrios pintados, especialidad más artesanal y de aficionado que artística y profesional, si bien Cotto, pintor de gran prestigio en la isla, no desdeñó cultivarla en el caso de éstas y seguramente otras muchas obras que formarían parte del mobiliario de palacios y casas mallorquinas, hoy en día tal vez destruido en su mayor parte según hace suponer la dificultad de su localización.

Se diferencias de las pinturas anterior por el mayor tamaño y cantidad de las figuras. No obstante, sus tipos y rasgos faciales son muy semejantes en todos y no hay motivo para suponer que hayan sido ejecutadas por otro artista.

Las ruinas producen un efecto más masivo y apretado; repite las soluciones y combinaciones de los anteriores, como la cúpula que gravita sobre una sección del pórtico; las grandes esculturas de la balaustrada superior, la acumulación de semicolumnas, fñisos, altos y estrechos arcos... En la Visitación superpone al pórtico ya conocido un gran arco de casetones, creando una estructura de funcionalidad difícil de imaginar en su reconstrucción.

Bibl.- Méndez Casal, 1936.



321a a 323. Tres países con perspectivas

vara y  $1/2 \times 2 = 1,24 \times 1,66$

En el inventario de Palacio (1734), enviados a la armería tras el incendio: "...tres países prespectivas de mano de Pedro Coto originales".

324 a 326. Tres países

En la tasación de las pinturas de José Francisco Sarmiento, conde de Salvatierra, por Juan Delgado, pintor (1728):

"Tres psyses en lianzo originales de Coto, con sus marcos de charol azul, 720 rs.".

Bibl.- Agulló, 1981, 73.

327. Paisaje con la adoración de los Magos

Vidrio,  $0,40 \times 0,52$

En el catálogo de la colección de M. de Périgny (1841); en un rico paisaje, la Sagrada Familia se sitúa ante un vasto edificio ruinoso; se aproximan los Magos mientras a la derecha sus servidores guardan los caballos y camellos; en los últimos planos, numerosas fábricas de edificios y un río.

Bibl.- Cat. Périgny, 1841, 6.

## CIRCULO DE COTTO

328 a 330. Tres paisajes con santos: San Martín partiendo la capa con el pobre, Arrepentimiento de san Pedro y la Magdalena

1692

L.  $1,05 \times 1,50$

Burgos, convento de las Carmelitas Descalzas.

han sido atribuidos al artista mallorquín en función seguramente de la semejanza de las arquitecturas, si bien

no están firmados como es en ~~el~~ lo habitual. Por lo que las deficientes fotografías publicadas dejan advertir, tanto el paisaje como las figuras revelan una mano distinta, tal vez la de un artista cercano a Cotto o que conociese obras suyas y no se hubiera limitado a manejar las mismas fuentes para las arquitecturas. El evidente mal estado de conservación de los tres cuadros hace muy difícil llegar a una conclusión razonable.

Sean o no del pintor mallorquín, se observa en ellos un deseo, mayor que en las obras firmadas antes comentadas, de abrir el espacio y reducir el papel desempeñado por las arquitecturas; incluso en San Pedro, donde son tan aparatosas como en aquéllas, al menos aleja un poco el enfoque y despeja la parte central. En este lienzo vuelven a aparecer el pórtico más frecuente en Cotto y la cúpula ~~57~~ característica, aquí algo más grande en relación con los elementos que la sustentan. El autor añade columnas salomónicas en las partes más retranquedas. Al fondo añade algunas construcciones rurales tras el río, muy semejante al habitual en Cotto.

La iluminación de este trío de lienzos varía con respecto a los firmados por el mallorquín, pues la intensa sombra que en ellos estaba reservada a zonas de los planos más cercanos invade aquí el escenario de un modo más general excepto en San Pedro. El autor destaca las figuras de los tres mediante una iluminación dirigida que resulta poco convincente por estar la figura al aire libre.

Bibl.- Ibáñez, 1981, 475-7.

## CRISTOBAL (?)

Mencionado simplemente como "Chistoual" en documento de 1662. Pudiera tratarse de Cristóbal Daza o de Cristóbal García.

Bibl.- Agulló, 1981, 213.

331.

País

OBRA NO IDENTIFICADA

vara x  $5/4 = 0,83$  x 1,04

En el convenio entre don Francisco Merchant y José Merchant, su hijo (1662).

Bibl.- Agulló, 1981, 213.

**DAZA, CRISTOBAL**

Nada se conoce de él sino la presencia de una obra suya en el inventario de los bienes de Burgos Mantilla por Francisco de Herrera Hurtado, fechado en 1648.

Bibl.- Agulló-Pérez Sánchez, 1981, 365.

332.

País

OBRA NO IDENTIFICADA

1 vara = 0,83

En el inventario de Burgos Mantilla (1648), tasado en 100 reales.

Bibl.- Agulló-P. Sánchez, 1981, 365.

ESQUIVEL, MIGUEL DE

Pintor sevillano nacido al parecer entre 1590 y 1595, hijo del también pintor Diego de Esquivel, en cuyo taller realizaría su primer aprendizaje. Se dedicó tanto al dorado y al estofado como a la pintura al óleo. Muere en 1621. Parte de la tradición manierista, mezclada con la innovación naturalista propia de la época en Sevilla.

Bibl.- Valdivieso-Serrera, 1985, 378-81.

OBRA NO IDENTIFICADA

333 a 335- Tres vistas de Sevilla

1620

L. 1,39 x 3,34 aprox.

Perdidas. La primera abarcaba desde la Torre del Oro hasta los Caños y Puerta de Carmona; aparecían las iglesias de Santo Tomás, San Telmo, San Diego, San Sebastián y San Bernardo. Delante de la Puerta de Jerez había figuras de estudiantes, colegiales y mercaderes. La segunda comprendía desde los Caños y Puerta de Carmona hasta la Puerta de Córdoba, con las iglesias de San Benito, San Acasio y San Roque y gentes entrando y saliendo por las puertas de la ciudad. En la tercera se veía desde la Puerta de Córdoba hasta la de San Juan; se distinguían los hospitales de La Sangre y de San Lázaro y el monasterio de San Jerónimo.

Bibl.- Gué, 1963, 293; Cat. Exp. Pintura sevillana del siglo XVII, 36; Cat. Exp. La época de Murillo, Sevilla, 1982, 50; Valdivieso-Serrera, 1985, 383.

FERNANDEZ, BALTASAR

Desconocido pintor mencionado en la carta de recepción de dote de Diego Núñez (1657)

Bibl.- Agulló, 1978, 215.

OBRA NO IDENTIFICADA

336 a 339.

Cuatro países

En dicho documento, sin más detalles.

Bibl.- Agulló, 1978, 215.

FRANCISQUITO (?)

Según Ceán, uno de los más adelantados discípulos de Lucas Jordán, al cual acompañó a Nápoles en 1702 y según el mismo autor imitaba en el colorido y en la facilidad compositiva. Su maestro decía: "este joven ha salido de mejor cantera y de más talento que yo". Murió prematuramente poco después de 1704, año del fallecimiento de Jordán.

Bibl.- Ceán, II, 135.

OBRA NO IDENTIFICADA

340.

Paisaje

L 1,95 x 1,40

En dos catálogos de la colección del marqués de las Marismas (1837 y 1843). Sitio accidentado y pintoresco; numerosos planos cortados, rocas, pueblos, vegetación; a la derecha, sobre una roca, una construcción rodeada de árboles; en primer plano, un camino, en él un pastor con vacas. Hay un resto de monumento y otras dos figuras.

Bibl.- Cat. Marismas, 1837, 40; id., 1843, 4-5.

341.

Paisaje

6 pies 1 pulgada x 4 pies 4 pulg. = 1,70 x 1,20

En el catálogo del marqués de las Marismas (1837); se-  
rá el mencionado en 1839.

Bibl.- Cat. Marismas, 1837, 40; 1839, 11.

342.

Paisaje con animales

L 0,59 x 0,97

En el catálogo de 1843 de la colección del marqués de las Marismas. Crisólculo; mujer sentada en una roca habla con pastor que, montado en un asno, conduce su rebaño.

Bibl.- Cat. Marismas, 1843, 5.

GARCIA SALMERON, CRISTOBAL

Pintor de la órbita de Ofrente, nacido en Cuenca hacia 1603. Las reminiscencias de obras de Mayno y Tristán hacen pensar en una estancia en Toledo. Completada su formación volvería a Cuenca, donde debió de establecerse, aunque realiza encargos para otras ciudades. Al parecer se traslada ya maduro a Madrid, donde muere en 1666, siempre según testimonio de Palomino.

Bibl.- Palomino, 942; Ceán, II, 175-6; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 359-63.

OBRA NO IDENTIFICADA

343. Arboleda con conversación

L. 2 pies 9 pulgadas x 2 pies 3 pulgadas = 0,76 x 0,63

Aparece con su nombre en tres ventas parisienses, el 6.11.1820, el 27.12. 1821 y el 27. 12. 1827. En ésta última es presentado por la viuda de un anónimo oficial superior. Según Soullié la escena se compone de cinco personas y un soldado - no incluido al parecer en la cuenta de las "personas" - que sujeta un caballo. Recoge también la opinión desafortada de Quilliet: "Jamais peintre n'a porté plus loin la puissance de la couleur que son auteur, c'est après avoir analysé les Bassan, les Tintoret, les Veronèse et les Titien, que sa palette est devenue éblouissante... A la vérité, de ce tableau peint au premier coup, n'est qu'une ébauche, mais cette production d'une facture toute particulière est vraisemblablement unique dans Paris, et classique par le charme et l'attrait de la couleur".

Bibl.- Soullié, 1912, I; Angulo-Pérez Sánchez, 1977, 371.

344. Fiestas de toros en Cuenca

L. 2 varas x 2 1/2 = 1,66 x 2,10

Mencionado en el inventario del Alcázar (1686): "...La ciudad de Cuenca y fiestas que se hicieron el año 1642 al Rey nuestro señor que está en gloria, marco negro: original de Xptoval García". Sigue en 1700, tasado en 6 doblones. Palomino, aunque se equivoca en creer que representa las fiestas por el nacimiento de Carlos II, amplía la información diciendo que se veían en el cuadro al pintor "en acto de pintarlo". Ceán, como tantas veces, se limita a repetir los datos de Palomino.

Bibl.- Palomino, 942; Ceán, II, 175; Ángulo-Pérez Sánchez, 1972, 370.

GINER, VICENTE

Son escasos los datos que poseemos sobre la vida y formación de este artista valenciano, que residió en Roma durante un tiempo que se desconoce pero que le dio ocasión de conocer a fondo el estilo de los quadraturisti italianos. Su especialización en perspectivas arquitectónicas es puesta de relieve por Díaz del Valle; las realiza "con mucho gusto e inteligencia", según Ceán, autor que adelanta erróneamente su actividad a principios del siglo, si bien la única noticia documental conservada, el encabezamiento de una solicitud para la fundación de una academia española en Roma, lleva fecha de 1680. La petición fue dirigida a Carlos II por Giner y otros nueve artistas españoles residentes en la Ciudad Eterna. El marqués del Carpio, autor de un informe favorable, es encargado por dicho monarca de procurar "desembarazarse de esta instancia...pues el erario no está hoy para semejantes desperdicios".

Bibl. - El arte de la perspectiva, Ceán, II, 192; Viñaza, 2, 271; Méndez Casal, 1935, 282-5.

345. Puerto

L. 1,19 x 1,82

Fdo.: "VINc GINer VAL"

Madrid, Banco de España

Procede, como el siguiente, de la colección del marqués de Villamantalla de Perales y posteriormente de la colección González Conde, donde estuvieron hasta su reciente adquisición por el Banco. Es uno de los dos únicos firmados y sin duda el de mejor calidad de todos los que actualmente se le pueden atribuir. El espacio está escandido hacia el fondo de la manera que es típica en él y favorita también de Codazzi, con arreglo a tres zonas que reciben diferente y contrastada iluminación: el primer término tiene poca profundidad, sólo la necesaria para dar una sensación de distancia suficiente para captar la monumentalidad del pórtico y disponer las figuras; el segundo está ocupado por



las arquitecturas y juega con las sombras proyectadas con éstas; el tereero está compuesto por el puerto propiamente dicho y las lejanas montañas difuminadas; su luminosidad, como la del primero, contrasta con la parte oscura del segundo al igual que su imprecisión contrasta con la exactitud científica del dibujo de los elementos arquitectónicos en un deseo de acentuar la perspectiva de los dos canales ópticos gemelos. Tanto en el estudio de la luz como en la distribución de masas y volúmenes es este lienzo más acertado que su compañero, como también es más lograda la sensación de monumentalidad, de cuerpos arquitectónicos sólidos y reales. La precisión óptica en la descripción de éstos es exacta trasposición de la habitual en los vedutisti italianos, que quieren ante todo poner de relieve su dominio de la geometría.

El colorido es bastante sobrio en el conjunto; en las columnas, pilastras y arcos se utiliza gris y en el resto de la arquitectura un ocre rosado más claro.

Las figuras no son muy hábiles anatómicamente pero sí ligeras de toque y vivaces de actitud, dentro de una general contención que no admite excesos expresivos. Son mejores que las del cuadro compañero, más variadas de actitud y mejor compuestas. Avanza en dinamismo y en sensación de vida cotidiana. El grupo central se parece algo a los de Mazo; tal vez sufrió en algún momento una influencia del ambiente velazqueño, cosa que hace pensar también la mayor soltura de pincelada respecto del otro lienzo.

El paisaje del fondo es muy vaporoso; es evidente que no es un especialista pero logra dar cierto ambiente y profundidad a la escena. Llama la atención el detalle de la estatua a contraluz que se alza en el centro con un tono entre gris y ocre semejante a la arquitectura; su pincelada es semejante a la de las figuras, contenida y reposada pero no seca.

Bibl. - Méndez Casal, 1935, 281-2; Garín, 1951, 139-40; Soria, 1959, 295; id., 1961, 443; Angulo, 1971, 326; Cat. Banco de España, 1985, 19.

346. Pórtico

L. 1,19 x 1,82

Madrid, Banco de España

Aquí no interesan tanto los valores ambientales y perspectívos como el puro estudio de la arquitectura con una mentalidad óptica, científica y descriptiva. Se utiliza la luz para dar variedad y contraste a los elementos; como en el otro cuadro, viene de la izquierda, siendo aquí más constante y áspera que en aquél. El último término es notablemente torpe; la perspectiva incorrecta hace que las arquitecturas pierdan monumentalidad y se conviertan en maquetas sin peso ni volumen. Las figuras son también menos movidas y espontáneas que en el otro lienzo; también aquí destacan los grupos de conversadores, sobre todo los corrillos de tres tran utilizados por la escuela velazqueña.

Aunque se trata de ruinas, las construcciones se conservan de manera bastante autónoma; aún no han sido devoradas por la naturaleza. No hay en este cuadro ningún elemento de paisaje, como no se cuenten como tales los cipreses que asoman tras las tapias, rasgo italianizante del gusto de Velázquez y Mazo.

La tonalidad general es apagada; en las arquitecturas domina el ocre, aparte de las sombras, profundas y casi negras. El cielo es plano y pobre, sin las nubes del otro. El último término es deshecho; azulado y grisáceo, mientras que -como ocurría en el lienzo anterior- la pincelada es muy gráfica y precisa en las arquitecturas, con un sentido de verdadero dibujo geométrico. En las figuras hay gratos toques de color, pero la pincelada es contenida y lisa, a base de toques alargados. La pasta es en general lisa, sin relieves ni huellas del pincel. Las anatomías son más torpes que en el compañero, sobre todo cuando las figuras se intentan mover; son mejores las estáticas. Hay en ellas toques de color que animan la sequedad general: rojo, blanco, verdes oliváceos y azules tendentes a lo oscuro.

Bibl.- ver anterior.

347.-347bis Perspectiva entre columnas corintias y Perspectiva entre columnas jónicas

Valencia, col. Garín

La asimetría en el canal óptico central esté sin duda explicada por ser ambos cuadros pareja; seguramente iría el primero a la izquierda (del espectador) y el segundo a la derecha, creándose así una simetría global. Se busca un máximo de monumentalidad en las construcciones, cuyo aspecto clasicista se acentúa no sólo por la presencia y desarrollo de los propios elementos sino también acercando al punto de vista. Los edificios del fondo contrastan con los del primer término y se despegan bastante del conjunto; ni siquiera encaja su aspecto algo casual y emborronado con el pulimiento y la precisión diamantina de las columnas y entablamentos protagonistas. Las figuras son también más torpes y achaparradas que las de los lienzos anteriores; tienen un aire más convencional y no de tipos observados en la realidad de la vida callejera; no se trata aquí de gentes del pueblo sorprendidas en sus actividades cotidianas sino de caballeros que charlan reposadamente.

Bibl.- Garín, 1951, 141-2.

348-349. Dos ruinas

Col. marquesa de la Rosa

Verdaderas ruinas, contrastan con las demás vistas de Gineja, sobre todo con el Puerto y con la pareja anterior. Aquí sí hay presencia de la naturaleza, que se va sobreponiendo gradualmente a las arquitecturas, principalmente en su parte superior. En ambas hay una mayor impresión de desorden, de resultado de un lento proceso de deterioro, acentuado por la presencia de fragmentos derribados y esparcidos por el suelo. No se nos comunica el deseo de simetría, de ordenación del espacio por medio de los volúmenes que dominaba en las obras más cuadraturísticas; el pintor cede a la tendencia erudita de describir las ruinas y reflexionar gráficamente sobre ellas.

Algunos lienzos de Codazzi pueden ser útiles como comparación y contraposición al mismo tiempo: la Vista con ruinas y la Arquitectura con figuras de Venecia (Ca Rezzonico) y la Arquitectura con figuras de Florencia (Pitti). En las tres se presenta el motivo principal horizontal y frontalmente, introducido a la izquierda por otro elemento perpendicular que atenúa la frontalidad y contribuye con su poderosa masa a proyectar sombras sobre la escena. Estos elementos quedan en Giner reducidos al mínimo y por tanto también el efecto escorzado; no obstante, su sentido de bambalina y de ~~fácter~~ básico en la iluminación se mantienen con pocas diferencias.

Bibl.- Méndez Casal, 1935, 382; Garín, 1951, 140.

350. El tocador de gaita

L. 0,72 x 0,90

Madrid, col. conde de los Andes

Es el más parecido al Puerto en cuanto a distribución espacial, configuración del fondo y relación de las figuras con el entorno. La perspectiva de túnel se parece a la Perspectiva con columnas corintias pero el acento no está en los elementos arquitectónicos sino en el espacio lejano y en la escena humana próxima. La animación y el esfumado del fondo lo acercan, como en el caso del Puerto a obras de Codazzi como la Columnata de Roma y alguna escena portuaria de Tassi. La arquitectura está completamente en sombra, como si su misión fundamental fuera crear sensación de profundidad; en correspondencia se subraya la división en zonas horizontales ~~claro~~ oscura-clara.

Bibl.- Martín Soria, 1961, 443.

354. El hijo pródigo

L. 1,21 x 1,62

Fdo.: "VIN.<sup>c</sup> GI. / VAL."

Murcia (Stoup), Universidad

La arquitectura ocupa todo el espacio del lienzo y se dispone de una manera totalmente frontal y simétrica con un

rigor no superado por ninguna de sus obras conocidas. Se adhiere a un esquema más escolástico y arcaizante de perspectiva lineal estricta, con el otro pórtico al fondo cerrando y prolongando al mismo tiempo las líneas de fuga. Las figuras están bien agrupadas y ágilmente resueltas dentro de que no son el fuerte de Giner.

Se asemeja a algunas obras de Codazzi que renuncian a sus apreciados escorzos; pongamos como ejemplo la Entrega de limosnas (colección particular), con figuras de Cerquozzi; en las dos hay un triple arco semejante, aunque la obra del italiano contiene más ruinas, como es habitual en él; el arco central es más pequeño.

Bibl.- Soria, 1959, 295; id., 1961, 443; Angulo, 1971, 326; Martínez Ripoll, 1981, 65-6.

352.

Daniel en el foso de los leones

L. 1,21 x 1,67

Murcia, (Stoup), Universidad

Se supone que es compañero del anterior por medidas y procedencia, pero es considerablemente diferente de aquél y de lo más característico del artista, sobre todo por el tipo de arquitectura, que difiere de los modelos clásicos para volverse a tipos manieristas de aire más irreal que lo habitual en él.

Ambos estuvieron atribuidos a anónimo italiano a pesar de la firma del anterior.

Bibl.- M. Ripoll, 1981, 66-7.

GOMEZ, PEDRO

Desconocido autor de un lienzo propiedad de Puga en la época de la muerte de éste.

Bibl.- Caturla, 1982, 71.

OBRA NO IDENTIFICADA

353. País

7/4 vara = 1,44

En el inventario y tasación de los bienes de Puga (1648), compañero del País con pastorcáto dormido de Acevedo.

Bibl.- Caturla, 1982, 71.

GONZALEZ, DIEGO

Pintor nacido en Jaca hacia 1655 y muerto en 1714.

Bibl.- Morales, 1980, 57.

OBRA NO IDENTIFICADA

354. Escenas de caza

H. 1698

Pintadas por este artista en colaboración con Miguel y Fernando Ponce en la ermita de San Félix de Mores.

Bibl.- Morales, 1980, 57.

GUERRA CORONEL, DOMINGO

Se conserva la escritura de su testamentaria. Sus padres eran vecinos de Medina del Campo. El pintor vive en Madrid y alcanza prosperidad económica con la pintura. Muere en 1651. Ha quedado también el inventario de su colección de cuadros y estampas; figuras también obras de su mano.

Bibl.- Saltillo, 1944, 43-8.

OBRA NO IDENTIFICADA

355a 358. Cuatro apaisés

vara y sesma x vara y media = 0,97 x 1,24

En su testamento (1652); tasados por Nardi, Mazo y Bernabé de Contreras

Bibl.- Saltillo, 1944, 48.

GUTIERREZ, FRANCISCO

Pintor de perspectivas arquitectónicas activo en Madrid en las décadas centrales del siglo. Probablemente se trate del don Francisco Gutiérrez Cabello que se menciona en documentos de 1662 y 1670, fecha ésta última en que ya habría muerto y que contradice a la de 1677, de lectura no segura, que parece acompañar a una de sus firmas.

Bibl.- Díaz del Valle, 371; Ceán, II, 145; Valdivieso, 1982; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 70-1.

359.

El juicio de Salomón

L. 1,10 x 1,40

Madrid, Prado.

Atribuido primeramente a anónimo italiano y después a Vicente Cieza, se pensó después en Gutiérrez por las semejanzas con el lienzo del Corral de Almaguer, firmado al dorso con las iniciales de este artista, y recientemente por la identificación de la serie de Villagarcía de Campos.

La identidad de todas estas obras es patente por la interpretación que hace de las estampas del círculo de Vredeman de Vries, cuya fantasía supera considerablemente con un sentido acumulativo entre manierista y barroquizante. Los elementos de más clara inspiración en Vredeman son los pórticos monumentales con altos arcos y columnas, que generalmente se proyectan en un espacio abierto desde un edificio lateral, contribuyendo de forma decidida a la configuración de un auténtico escenario teatral de gran ampulosidad y decorativismo.

En este lienzo, el gran pórtico palaciego contrasta con las torres de la izquierda, que recuerdan lejanamente a la Giralda de Sevilla.

La huella flamenca se observa también en los tipos y técnica de las figuras, sobre todo en las de los soldados; utiliza una pincelada menuda y curva y un colorido vivo y brillante que se destaca del conjunto, amarillento en la arquitectura y en general más pobre y liso que en dichas figuras.

Bibl.- Martín Soria, 1961, 441; Valdivieso, 1982, 175; Angulo-Pérez Sánchez, 1984, 73.

360 a 365. José recibido en Heliópolis, Traslado del Arca de la Alianza, Juicio de Salomón, Visita de la reina de Saba a Salomón, La cena en casa del fariseo

L662

L. 1,65 x 1,65

Villagarcía de Campos (Valladolid), Colegiata.

La serie ha sido identificada en años recientes por Enrique Valdivieso. Los conjuntos arquitectónicos que protagonizan los lienzos son casi todos perfecta muestra del sentido ecléctico de Gutiérrez: en José recibido en Heliópolis combina una especie de templo de planta central, inspirado sin duda en obras italianas cincocentescas, con otro adornado con tofrecillas rematadas por chapiteles de pizarra, de origen flamenco y adoptadas por la arquitectura española desde fines del XVI. El Traslado del Arca tiene lugar en un amplio patio interior columnado creándose una marcada perspectiva que se repite al fondo con otro de iguales características. Recuerda bastante a la parte izquierda de un grabado de Vredeman incluido en la obra de Marolois Fortifications ou architecture militaire. En el Juicio se busca la cita del templo de Salomón mediante la presencia de la columnas salomónicas; como siempre, abundan las estatuas y los relieves de considerable tamaño, que contribuyen a dar al conjunto del marco arquitectónico una apariencia de retablo ampliado o de rico mueble cortesano. El patio del fondo se asemeja también al grabado antes citado.

El pórtico que se halla a la derecha de la Visita responde a uno de los tipos más habituales de Vredeman, si bien el español incluye, como en el Juicio del Prado, un doble o triple arco en las fachadas laterales mientras que el flamenco emplea más frecuentemente un único arco, como en los grabados (2) y (3), o bien resalta dos cuerpos escalonadamente y dota a cada uno de un arco, como en Dorica-Auditus. En una estampa del Theatrum vitae humanae



(Dorica) sí hay un cuerpo en resalte con dos arcos. En ambos artistas se asemejan también estos pórticos por la presencia de tramos de escalinata de diversa orientación.

A la izquierda se alza un arco triunfal que recuerda las arquitecturas efímeras que era costumbre erigir para las grandes conmemoraciones cortesanas o militares.

El decorado de la Cena parece tomado de algún grabado semejante al (4) de Vries si el punto de vista se hubiera aproximado considerablemente al fondo. En el fantástico edificio del frente vuelve a utilizar, como en el lienzo del Prado, los grandes arcos-puente que unen cuerpos de edificio, así como las habituales estatuas de desaforado tamaño. La escena central está tomada de una obra de Cigoli, según revelan Pérez Sánchez y Angulo.

Bibl.- Valdivieso, 1982, 175-80; Angulo-Pérez Sánchez, 1984, 72-3.

365-

Las bodas de Caná

Barcelona, col. particular

Procede del convento de San Clemente de Toledo.

La idea básica del atrezzo es la misma que en la Cena en casa del fariseo, la "perspectiva de túnel" manierista algo menos acentuada y con una cita de Serlio en la disposición de dos tramos rectos con columnas a ambos lados del gran arco central. Como en el anterior, llama la atención la voluntad de absoluta simetría que preside la composición, motivada seguramente por el deseo de conferir a la escena un máximo de solemnidad.

Bibl.- Valdivieso, 1982, 157 ss.; Angulo-Pérez Sánchez, 1984, 74.

366-

Toma e incendio de una ciudad

L. 1,09 x 1,66

Fdo.: F.G.

Madrid, propiedad particular.

Pudiera tratarse de la destrucción de Jerusalén.

Tiene un carácter más arcaizante y manierista que los restantes y

se aproxima algo más a lo que solía hacer Juan de la Corte. No obstante, en los grupos de soldados hay algún eco de obras napolitanas que se mezcla con la dominante nórdica, clara sobre todo en las figuras del primer término.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1984, 74.

367-368. José recibido en Heliópolis y Caída de Troya

L. 1,09 x 1,64

Sevilla, Museo.

Donados al Museo en 1981. En esta pareja llega al máximo el sentido ecléctico y el delirio decorativo del autor. Llamen la atención en el primer lienzo el arco del fondo -que comentaba en la Visita de la reina de Saba en relación con las arquitecturas efímeras- y las torres de cuerpos en retroceso, muy parecidas a las del Juicio del Prado y a las que se repiten casi en el último término de otros lienzos. En el segundo cuadro destacan el templo circular, tal vez lejanamente inspirado en San Pietro in Montorio, y el onírico edificio de la derecha, que remite a las alucinadas creaciones de un Nomé con sus desmedidos elementos decorativos, sus enormes e inestables esculturas y su indefinición en cuanto a las funciones constructivas y en general en cuanto a la lógica arquitectónica y espacial.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1984, 74.

369-370. La destrucción de Jerusalén y El trunfo de José

L. 1,13 x 1,63

Nueva York, comercio.

El segundo es versión casi idéntica de José en Heliópolis (Sevilla). En el primero aparece a la izquierda el pórtico clasicista tan parecido a los de Vredeman y a varios del propio Gutiérrez. La doble columna que se alza en el plano medio se aproxima, con su febril y dinámico sentido decorativo, a los elementos escultórico-tectónicos introducidos por Nomé en sus pinturas. El alto zócalo ornado con un enorme escudo o

cartela va en la misma línea.

Bibl.- Soria, 1961, 441; Valdivieso, 1982, 174 ss.;  
Angulo-Pérez Sánchez, 1984, 73.

371. Visita de la reina de Saba a Salomón

Fdo.: F. Gz. 1666

Corral de Almaguer

Al parecer se trata (o se trataba) de un cuadro grande que contenía una amplia perspectiva escenográfica. Angulo y Pérez Sánchez constatan que no se conserva en su ubicación anteriormente consignada, la iglesia de dicho pueblo, y no ha podido hasta el momento ser localizado de nuevo.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1984, 74.

HERNANDEZ, FRANCISCO

Sólo se conoce una obra firmada por este artista, cuyo nombre aparece en documentos de 1611, 13 y 22 sin que sea segura su identificación. El estilo de la pintura conservada permite incluirlo en el ámbito madrileño, pero en época posterior a la de los citados documentos.

Bibl. - Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 75-6.

312.

Cristo y el centurión

H. 1640

L. 0,97 x 0,76

Fdo.: "Francisco Hernández"

Nueva York, Víctor D. Spark

Este casi desconocido artista realiza aquí una síntesis de las ruinas típicas de Collantes y las figuras del ambiente flamenco contemporáneo, principalmente rubeniano. En cuanto a las ruinas hay que señalar especialmente su parentesco con las del Paisaje de Santa Marca así como las de algunos de los grabados de Uyttenbroeck y Moeyaert tan próximos a las obras de Collantes. La ejecución de las masas de frondas se acerca al Paisaje de éste conservado en el Prado con el nº 3998, que he comentado como el más vinculado a lo flamenco por técnica, color y tipología a pesar del tipo meridional del castillo.

La figura del centurión recuerda por su tratamiento y vestimenta al Héctor del cartón para uno de los tapices de la Historia de Aquiles (Aquiles mata a Héctor) de Rubens, así como a las de ~~artistas~~ próximos al maestro de Amberes como Van Herp y Frans Francken II, cual el Abraham y Melouisedec (Prado) de éste.

Bibl. - Exp. Indianápolis, 1963, 42; Angulo - Pérez Sánchez, 1983, 77.

## HERRERA EL VIEJO, FRANCISCO

Nace al parecer en Sevilla algo antes de 1590; según Palomino fue discípulo de Pacheco, pero su tendencia al naturalismo le hace superar tanto el estilo de éste como el de Roelas, si bien hay en él restos de su herencia manierista. Aparte de su actividad como grabador, desusada en España, las fuentes lo señalan como pintor de naturalezas muertas, paisajes y obras de género, pero hasta ahora no se ha podido llevar a cabo ninguna atribución en este sentido. Muere en Madrid después de 1657.

Bibl.- Palomino, 880 ; Ceán, II, 274-9; Martínez Ripoll, 1978.

OBRA NO IDENTIFICADA

373 a 375. Tres países con animales

- x vara y media = - x 1,25

Inventariados en la testamentaria de Gaspar Esteban Murillo, hijo de Bartolomé Esteban: "Siete países de vara y media, echados, con molduras ordinarias de media caña negra y ovalillo y cascarillas doradas, los tres de Herrera el Viejo, de animales... cada uno en 50 reales". Tasados por el pintor Bartolomé de Casales en 15.5. 1709.

Bibl.- M. Ripoll, 1978, 210; Angulo, 1981, III, 1171.

376. Ruinas romanas en un paisaje agreste

L. 1,10 x 0,89

Ant. Louvre, Galería Luis Felipe

Figura con este título en los catálogos de 1836, 1838 y 1853. En el primero consta que fue comprado a José Bueno junto con su pareja en 2000 reales; en el tercero, que lo compra Harris en Londres por 3 libras 10.

Bibl.-Cat. Luis Felipe 1838, 33; Id., 1853, 20;  
Baticle, 1981, 95; M. Ripoll, 1978, 219.

377. Paisaje con edificios

L.1,10 x 0,89

Ant. Louvre, Galería Luis Felipe

Seguramente pareja del anterior. Según el catálogo de 1838, se ven en él unos bueyes pasando un vado; en Londres lo adquiere Pierce también en 3 libras 10.

Bibl.- Ver anterior.

378. País

Amador de los Ríos y Madoz mencionan un "país de raro y sorprendente efecto" de su mano en la colección de Julian Williams, vicecónsul de Gran Bretaña (Sevilla).

Bibl.- M. Ripoll, 1978, 215.

IRIARTE, IGNACIO

Nace en Santa María de Azcoitia (Guipúzcoa) en 1621. En 1643 se instala en Sevilla y entra en el taller de Herrera el Viejo. Formó parte de la Academia de la misma ciudad. Muere en Sevilla en 1670.

Bibl.- Palomino, 1019; Ceán, II, 312-4; id, Carta sobre la pintura sevillana, 118-9; Echegaray, 1915; Exp. Sevilla, 1982, 154.

379.

Paisaje con pastores

1665

L. 1,60 x 1,94

Fdo.: "Ignacio Yriarte ft/1665"

Madrid, Prado, 2970

\* Donado en 1952 por Frederick Mont. Por la fecha corresponde a un período de plena madurez. Es evidente en este lienzo la derivación murillesca de la técnica y del estilo; cabría pensar en un aprendizaje muy cercano al maestro. Aunque la ordenación de los elementos es muy otra, los principios compositivos y las fuentes de inspiración son muy semejantes en este lienzo y en las Varas de Murillo; la reminiscencia de estructuras típicas de la pintura flamenca de las primeras décadas del siglo es también aquí muy intensa, sobre todo por lo que respecta a las rocas del último término, fuertemente facetadas y dramáticamente iluminadas. La disposición en tres planos que se suceden oblicuamente hacia el fondo señalados por elevaciones del terreno es más arcaica que las características de los flamencos más frecuentemente citados en relación con los sevillanos; recuerda especialmente a Tobías y el ángel de Juan de Zamora, si bien aquí la sucesión de promontorios es descendente en lugar de ascendente. Iriarte ha ganado también en naturalidad por lo que respecta a la iluminación, que separa los tres términos de una manera mucho menos radical aunque establece con firmeza las diferencias según la profundidad y según la situación a contraluz de algunas partes de los promontorios.

El tema del gran elemento central se mantiene, aunque algo atenuado y desviado, en el gran árbol que anima la parte más horizontal y equilibra la montaña de la izquierda. Las construcciones del término medio remiten tanto a las de Juan de Zamora como a algunas de Collantes y otros madrileños, tomadas todas ellas sin duda de las mismas fuentes de la Roma internacional.

Se trata de un paisaje eminentemente escenográfico como el de Murillo que le es más próximo; más compuesto que natural, no llega sin embargo a los extremos de fantasía e irrealidad del otro firmado que se conserva y del que se le puede atribuir con ciertas garantías. En el árbol central y en el de la izquierda destaca el mismo recurso que utiliza Murillo habitualmente: oscurecer intensamente las ramas permitiendo que las hojas dejen pasar la luz y constituyan una especie de halo traslúcido en torno a la copa del árbol.

La factura es menuda y el mismo tiempo suelta, sobre todo en las manchas que forman la montaña del fondo, resuelta mediante irregulares planos de color. Las figuras confirman la torpeza de Iriarte en este terreno, comentada por las fuentes antiguas. Con todo, el artista tiene el buen criterio de reducirlas al mínimo en número y tamaño, gracias a lo cual no perturban el disfrute del escenario natural ni intervienen en su calculada estructura. El grupo de animales del primer término revelan en Iriarte mejor mano que para la figura humana, dicho sea todo suponiendo que unas y otras sean suyos y no añadidos por algún otro artista, práctica frecuente en la época.

Se observa especial agilidad de toque en las hojas, resueltas a modo de manchas diferenciadas que juegan con la luz que se filtra entre ellas. Las partes rocosas son bastante planas, si bien las del fondo, vaporosas y fantásticas, son algo más ricas técnicamente por la representación de los marcados reflejos luminosos en las superficies, al modo flamenco.

Dominan unas tonalidades castañas y ocre, con escasos verdes, reducidos a los árboles algo más lejanos pues los cercanos son muy oscuros, y el malva rosáceo de las rocas del fondo. El



árbol de la derecha recibe una iluminación muy diferente de los otros, pues la luz se refleja en los bordes de los grupos de hojas de una manera análoga a otros muchos cuadros españoles y flamencos.

Bibl.- Sánchez Cantón, 1954, 7; Gaya, 1954, 290; Soria, 1959, 388; S. Cantón, 1962, 308; Stechow, 1966, 375; 410; Angulo, 1971, 385; Valdivieso-Serrera, 1982, 102; Exp. Sevilla 1983, 40.

7 380. Paisaje

L. 0,98 x 1,55

Edo.: "Iriarte"

Madrid, col. Alba (Palacio de Liria)

Supera al anterior en fantasía y en atrimiento compositivo y técnico. La adhesión a los modelos flamencos es aquí extrema y lleva a un resultado casi onírico de puro irreal, manifestando no obstante una marcada e inconfundible personalidad. Los dramáticos efectos de luz que llamaban la atención en el lienzo anterior se extienden a toda la escena. Obsérvese que está iluminado de la misma manera que el anterior: la luz del sol poniente llega de la izquierda y de atrás, resultando en los árboles que cierran la composición por ambos lados el mismo efecto contrapuesto que en el Paisaje del Prado. La factura es mucho más nerviosa e incisiva, como se evidencia en las rocas -aquí protagonistas absolutas- y en las diminutas figurillas tratadas a base de puntos claros y brillantes. En el tronco seco de raíces retorcidas de la derecha puede haber una reminiscencia de Collantes, que tanta preferencia sentía por este elemento. El conjunto guarda analogías notables con un Paisaje de Brill (Rom)

Esta técnica y los dramáticos contrastes luminosos acentúan la cualidad pintoresca del conjunto, cuya finalidad decorativa es bien patente.

381. Paisaje con cascada

L. 1,94 x 1,30

Madrid, Prado, 3008

Después de pasar por diversas colecciones inglesas desde 1860 (Higginson, Jourdain, Munro, Dyer, Farrer ya en 1947, Agnew, Mc Donnell, Harris, que lo exporta a Bilbao en 1952) es adquirido por el Museo en 1952. La escasa bibliografía anterior y

casi toda la posterior lo atribuían a Murillo a pesar de la falta de apoyos técnicos y estilísticos para tal afirmación, sólo cuestionada en años recientes por Soria y Angulo. El primero sugiere la posibilidad de que pertenezca a Iriarte y el segundo apunta a la escuela napolitana, inducido sin duda por la factura libre y vigorosa y lo desusado del escenario y formato. Hay en él, no obstante, suficientes elementos para pensar en Sevilla y más concretamente en alguien muy próximo a Iriarte o incluso el propio artista vasco, a pesar de la dificultad introducida por el hecho de no poseer obras seguras suficientes para establecer mínimamente su evolución y encajar esta pintura dentro de ella de forma convincente. La posibilidad, que confirmaría la intuición de Soria, surge con fuerza ante la comparación con el Paisaje de Alba, del que se diría casi un detalle aumentado. A pesar del diferente formato, el principio que rige la composición es el mismo: una escarpada e irregular elevación del terreno presentada bajo una iluminación dramática y fuertemente contrastada y que ocupa el espacio del lienzo hasta su mismo margen superior. Las rocas están tratadas de la misma manera que ya veíamos en el nº 2970 del Prado; la semejanza técnica es evidente aun siendo las del presente lienzo de más amplio trazo, como corresponde por otra parte al mayor espacio que ocupan en el cuadro. El modo en que surgen los fragmentos arquitectónicos de su accidentado entorno recuerdan las obras de Iriarte examinadas, mientras que la casita del segundo término es idéntica en todos sus detalles -incluso en el de las partes de ladrillo que asoman bajo el deteriorado revoco- a las acostumbradas en el paisaje sevillano, sobre todo en Francisco Antolínez. El inseguro puente de tablas que enlaza con un camino es también semejante en ambas obras. Las figuras femeninas se acercan asimismo a las de Antolínez en tipo y vestimenta. En cuanto a las masculinas hay que señalar el evidente parentesco que hay entre la que camina tras el asno y la que en el lienzo de Iria cruza el puentecillo, así como la gran mano extendida del otro hombre se parece a la del pastor sentado en el primer término de la otra pintura,

Es digno de notar el gran contraste de claros y oscuros que domina toda la composición. Las figuras son torpes, tratadas con pinceladas muy sueltas y superpuestas en las telas. En general la pincelada es muy despreocupada e impulsiva, cambia de dirección, de masa y de plano según las zonas; el cuadro resulta por ello algo desconcertante. Al natural se acentúa el aire irreal causado por este tipo de factura y manifiesto ya en la fotografía; dicha técnica es más desordenada de lo que se ve en las obras firmadas, por la identidad se deja ver en algunas partes como las rocas. El color tiene poca viveza aun en las partes claras; en las rocas distantes hay amarillentos y rosáceos y en el cielo tonos azulados.

Bibl. -Curtis, 1883, 275; S. Cantón, 1954, 6; Soria, 1959, 388; Gaya, 1968, 410; Pérez Delgado, 1972, 196; Gaya, 1978, 112; Angulo, 1981, II, 600-1.

### 382. Paisaje fantástico con lago y cascada

L. 1,64 x 2,42

Madrid, Museo del Prado 7044

Adquirido por el Estado en subasta de Sotheby's (Madrid) el 27 de febrero de 1985. Procedía al parecer de la colección del infante don Luis Antonio de Borbón (palacio de Boadilla del Monte, nº 223). Pasa a don Carlos Rúspoli y Alvarez de Toledo, duque de Sueca; por descendencia, hasta su penúltimo propietario.

El estudio técnico y cromático del cuadro pone de manifiesto las cualidades típicas de Iriarte; como el anterior, tiene un aire extremadamente fantástico y pintoresco. La pincelada es pequeña y bastante suelta, sobre todo en los fondos, muy ligeros. El pintor vuelve a preferir aquí una factura a base de manchas, que dan a cada zona un aspecto brumoso; los contornos son poco definidos salvo las características ramas nerviosas que recuerdan a Collantes. En algunos fragmentos volvemos a encontrar un efecto abstracto, especialmente en las tan familiares rocas

facetadas; las del centro del cuadro en segundo término se asemejan a las del Paisaje 3008 del Prado. El color se distribuye en las tres zonas de profundidad: marrones oscuros, luego verdes intensos y amarillos y por fin tenues malvas, rosados y azulados que se deshacen hacia la lejanía. En segundo plano son visibles los esfumados trazos de un pueblo y un castillo ruinoso en lo alto; cerca del primero animan el escenario unas figurillas también levemente manchadas. Como siempre, Iriarte se complace en disponer algún fuerte contraluz, en este caso el árbol de la izquierda, que da rotundidad a la composición.

OBRA NO IDENTIFICADA

383-384. Dos paisajes con escenas bíblicas

Señor de Kinnaird

Expuestos en el Bowes Museum en 1967.

Bibl. - Young, 1967, 33.

385. Paisaje con figuras

Londres, Hoskins

Expuesto en Manchester en 1957.

Bibl. - Waagen, 1854, II, 259; Curtis, 1883, 345; Exp. Manchester 1957, 50.

386. Paisaje con la escala de Jacob

L. 0,38 x 0,60

De la galería Luis Felipe de Orléans; vendido en París en 1838 y en Londres en 1853.

Bibl. - Gal. esp. Louvre 1938, 35; id., 1853, 10; Curtis, 1883, 345; Baticle, 1981, 97.

387. Paisaje de amanecer

L. 1,55 x 2,34

En la galería Madrazo en 1856. "Imitando a Claudio

de Lorena".

Bibl.- Cat. Madrazo 1856,90;Curtis,1883,345.

388. Paisaje con figuras

L. 0,71 x 0,92

Venta Luis de Portilla,1880; tasado por Salvador M. Cubells y Julián Jiménez y García en 250 ptas.

Bibl.- Cat. Portilla,1880,83.

389 a 392. Paisaje con pastores y cabras, Paisaje con pastores y ovejas, Paisaje con la huida a Egipto, Paisaje con pastor guardando ganado

En el inventario de la colección García de la Huerta; el 1º tasado en 2500 reales, el 2º en 160, el 3º en 800 y el 4º en 1200.

Bibl.- Saltillo, 1951,180/185/200/204.

393 a 406. Dos paisajes grandes, Seis paisajes, Dos paisitos, Cuatro paisajes,

Deán López Cepero. Uno de la serie de 6 es una vista de Sevilla.

Bibl.- Curtis,1883,345;Merchán,1979,93-7.

407 a 416. Diez paisajes

Inventariados en Granada en 1810 por Quilliet.

Bibl.- Saltillo,1933,46.

417 - 418. Dos paisajes con figuras

Enviados de Madrid a Berlín.

Bibl.- Souillé,1912,I

419. La vendimia

Venta Ricketts,1846. Cobre

Bibl.- Souillé,1912,I

420. Paisaje con pastor y rebaño

Venta Vingron,1853 (La Haya)

Bibl.- Souillé,1912,I.

421. Vista de un puerto de mar

Venta Gama 1854.

Bibl.- Souillé,1912,I.

422-423. Paisaje con ruinas y Paisaje boscoso con un monasterio

2ª venta duque de Périgny, 1872.

Bibl. - Souillé, 1912, II.

424. Paisaje con figuras

Venta Lafontaine de Lavigny, 1880.

Bibl. - Souillé, 1912, II.

425. Paisaje

Venta Purves, 1849.

Bibl. - Curtis, 1883, 345.

426-427. Dos paisajes

Venta Rayneval, 1838.

Bibl - Cat. Rayneval, 1838; Curtis, 1883, 345.

428a 434. Siete paisajes

Don José de Arasable, antiguo cónsul de Francia en Sevilla.

Bibl. - Curtis, 1883, 345.

435a 446. Doce países

Don Jorge Díez Martínez.

Bibl. - Curtis, 1883, 345.

447a 452. Seis perspectivas con historias de Faraón

vara y  $1/3$  x vara y  $1/2$  = 1,04 x 1,24

En el inventario del Alcázar de 1734; enviadas a la Armería. Sin bastidores.

453-454. Paisaje con san Ignacio y Paisaje con San Francisco de Paula

3 varas y  $1/2$  x 2 y  $1/2$  = 2,07 x 2,90

Estaban en el Alcázar de Sevilla (sala 31) hasta que fueron incautados en 1810 por el gobierno napoleónico. En el inventario de 1896 de las obras sustraídas no se especifica que se tratara de paisajes. Viñaza se refiere solamente al San Ignacio, ya como paisaje; dice que estaba firmado y fechado en 1664 y que procedía de los jesuitas. Ninguno de estos datos consta en el inventario del 96.

Bibl.- Gómez Imaz, 1896, 90; Viñaza, II, 291; Loga, 1923, 348; Ezhegaray, 1915, 316.

455-456.      Dos países

En el inventario de los bienes de Don Domingo de Urbizu, caballero de Calatrava. Sevilla, 1701.

Bibl.- Sanz- Dabrio, 1974, 97.

457-458.      Dos países

En el inventario de los bienes de Alejandro Carlos de Licht, Sevilla, 1701.

Bibl.- ver anterior.

459-460.      Dos países

En el inventario de los bienes de José Francisco de Soto, presbítero; Sevilla, 1702. Sobrepuestas.

Bibl.- ver anterior.

## CIRCULO DE IRIARTE

461. Paisaje

Madrid, col. particular

A juzgar por la fotografía, los valores técnicos se aproximan a los de las obras de Iriarte conocidas. La pincelada manifiesta más bravura que la del 2970 del Prado pero no tanta como la del 3008; es más minuciosa en las figuras y en las arquitecturas del término medio y más manchada en las rocas y en las lejanías. Es idéntico en el 2970 el decidido oscurecimiento de las ramas, heredado de Murillo. La escena de la conversación ante la casa recuerda de inmediato la que se desarrolla en el segundo término del cuadro de Alba; las dos figurillas son muy parecidas a las de este lienzo por su ejecución a base de diminutas manchas claras y luminosas. El hombre sentado en primer término, seguramente un pescador, está a mitad de camino entre el del lienzo citado y algunas figuras de Collantes, como una del Paisaje de 1630 y otra del Paisaje con pescadores de Londres.



Con las casas rurales contrastan las ruinas visibles algo más lejos, muy semejantes a las que incluye Iriarte en todas sus obras conocidas. Es de destacar la armoniosa disposición de los elementos del paisaje, el acierto del punto de vista elegido y la síntesis de visión lírica de la naturaleza y vigor de su trasposición en masa y planos. Como en el caso del 3008 de Prado, se adviene un punto de contacto con obras italianas y más concretamente napolitanas de bien avanzado el siglo.

452. Paisaje

Barcelona, col. particular

Semejante al anterior aunque algo más esfumado en general. La cascada recuerda a las utilizadas por los artistas del ámbito sevillano bajo sugestión flamenca. Las ramas cortas y nerviosas y algunos arbustos son iguales a los del lienzo anterior y parecidos a los de Collantes.

La composición está más lejos de los parámetros flamencos y algo más cerca del idealismo lorenesco, pero el vigor que se observa en el tratamiento aproxima ese cuadro al anterior y a los de Iriarte. Las figurillas de los pastores son un indicio más en esta dirección:

453 a 472. Diez paisajes con escenas de la vida de la Virgen:

1. La Asunción

L. 1,27 x 1,68

7, Sevilla, marquesa de los Ríos

3 de ellos, en comercio

Atribuido a Iriarte, tiene mucho en común con este maestro pero también algunos rasgos diferenciadores que esperan tal vez aclaración del establecimiento de su evolución. El aspecto del paisaje es menos fantástico y nervioso que en las obras seguras, sin bien la cueva contrasta por el entorno con su traza primitiva e irreal, casi decorado propio de un auto sacramental. El conjunto es más esfumado que en las obras firmadas; esto y la mayor amplitud de toque recuerdan a Francisco Antolínez, a cuyas

figuras recuerdan algo también éstas, que se alejan de lo habitual en Iriarte por su escala mayor; no hay que descartar la posibilidad de que se deban a otro artista. Su aspecto arcaico y sobre todo sus grandes cabezas evocan las figuras de Juan de Zamora, que siendo al parecer el único paisajista de cierta renombre activo en Sevilla en la época anterior pudiera incluso proponerse como maestro de Iriarte si el presente cuadro fuese suyo. Algunos de los paisajes con escenas bíblicas de aquél se hallan próximos en composición -haciendo salvedad de la roca-, traza general y relación de las figuras con el paisaje; por ejemplo, en Jacob y Raquel destaca la ordenación de masas de vegetación formando oscuras hileras análoga a la de este lienzo. El rasgo más típicamente iriartesco es el conjunto de arquitecturas, torreón y murallas, que se alza iluminado sobre lejanas colinas..

Por amable información de D. Enrique Valdivieso tengo conocimiento de que la mencionada propietaria de otros 6 cuadros -sucios y rotos en la época de la restauración de la Asunción- no permite acceder a ellos ni fotografiarlos por no haberlos declarado ante la Ley de Patrimonio.

Bibl.- Exp. Sevilla, 1982, 156.

JUSEPE (9)

Desconocido autor de un cuadro mencionado en documentos referentes a Sánchez Cotán; posiblemente sería un cercano colaborador suyo, ya que se alude a él sólo con el nombre de pila. Pudiera también tratarse del propietario del cuadro.

Bibl.- Cavestany, 1936, 137.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 95.

#### OBRA NO IDENTIFICADA

#### 413. País

Tras mencionar a este "Jusepe" sigue el inventario de 1603: "Un paisillo pequeño en un pedazo de lienzo ~~quésuella~~ mismo".

Bibl.- Cavestany, 1936, 137; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 95.

LANCHARES, ANTONIO

Nace en Madrid hacia 1586, según Palomino; estudia con Cajés, además de una larga estancia en Italia en fecha indeterminada, aunque no se evidencia en su obra conservada ninguna huella de lo que allí aprendiese. Es uno más de los tempranos cultivadores del tenebrismo en España y domina también las técnicas del temple y el fresco. Muere en Madrid al parecer en 1630.

Bibl.- Jusepe Martínez, 115; Palomino, 586; Ceán, III, 2-3; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 260-2.

OBRA NO IDENTIFICADA

474-475. Dos países

En el inventario de los bienes que don Alonso de Parada y Mendoza, caballero de Santiago, aportó al matrimonio (1646): "... Dos[payses] de Lanchares".

Bibl.- Agulló, 1978, 197.

LASTANOSA, VICENCIO JUAN DE

Nace en Zaragoza en 1607. Según el testimonio de Carderera se conservaban en Huesca varias perspectivas y ruinas cuyas tal vez perdidas hoy o en todo caso difíciles de identificar.

Bibl.- Carderera, pról. a Jusepe Martínez, 3; Arco, 1914, 2.

OBRA NO IDENTIFICADA

476- Perspectivas y ruinas (?)

Vistas por Carderera en su casa de Huesca.

Bibl.- Carderera, pról. a J. Martínez, 3; Arco, 1914, 2.

LEAL, SIMON

Según Palomino, pintor madrileño discípulo de Pedro de las Cuevas y que siguió la escuela de Van Dyck. Murrió en 1687 a los 77 años.

Bibl.- Palomino, 1041-2.

OBRA NO IDENTIFICADA

477-478. Dos países

3/4 largo = 0,63

Mencionados en un documento madrileño de 1662, referente a un convenio entre Francisco y José Merchant.

Bibl.- Agulló, 1981, 215.

LEONARDO, JUSEPE

Nace en Calatayud en 1601; su verdadero apellido es Chabaciel. Trasladado pronto a Madrid, inicia su aprendizaje en la famosa escuela de Pedro de las Cuevas. En 1634 es invitado a colaborar en la decoración del Buen Retiro. A mediados de los 40 deja de trabajar, afectado por la enfermedad mental que lo recluira hasta su muerte en un manicomio de Zaragoza. Se ignora la fecha de su fallecimiento, pero tuvo lugar antes de 1653. Según las fuentes, fue discípulo de Cajés, que dejó profunda huella en su estilo aunque matizada por su sentido del color, transformado merced a su contacto con Velázquez.

Bibl.- Jusepe Martínez, 115; Palomino, 874; Ceán, III, 18-9; Mazón, 1977; Angulo- Pérez Sánchez, 1983, 78-88.

OBRA NO IDENTIFICADA

449-481. Tres vistas de casas de campo

L.

En la carta de pago de 1637 consta que recibe 6780 reales por estas obras, destinadas a la decoración de la Torre de la Parada.

Bibl.- Domínguez Bordona, 1933, 88; Angulo - Pérez Sánchez, 1983, 102.

LOARTE, ALEJANDRO DE

Hijo del pintor madrileño Jerónimo de Loarte y nacido según cálculos entre 1590 y 1600. Se establece en Toledo en fecha desconocida, en torno a 1621; muere en esta ciudad en 1626. Su obra y seguramente su formación responden perfectamente al ambiente castellano y toledano de su época; presenta rasgos que recuerdan a Murillo y a Orrente y se inserta en la línea del primer naturalismo seiscentesco con un tono especialmente incisivo.

Bibl.- Ceán, III, 42-3; Méndez Casal, 1934; 1983; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 207-11.

OBRA NO IDENTIFICADA

482 a 491. Diez países

3/4 = 0,62

En el inventario de su almoneda: "Item, diez países de tres cuartas,, poco más o menos, 15 reales cada uno".

Bibl.- M. Casal, 1934, 192; Angulo-P. Sánchez, 1972, 225.

492. Un país (sin acabar)

En el mismo: "Un bosquejo de un país".

Bibl.- Ver anterior.

493. Un país

En el mismo: "Item, un país largo".

Bibl.- Ver el primero.

494. Un paisico

En el mismo: "Item, un cuadrito con su guarnición

por dorar, de un paisico".

Bibl.- M. Casal, 1934, 192.

495a 498. Cuatro países con la Creación (sin acabar)  
L.

En su testamento: "Item declaro que el jurado Juan Sánchez de Villaverde, vecino de Toledo, me mandó hacer cuatro lienzos de países de la creación, los cuales están todos cuatro hechos, algunos les falta un poco, lo cual me debe... mando que se tase... lo que está hecho en los lienzos".

Bibl.- M. Casal, 1934, 190.

499. Traza del Pardo  
L.

En el inventario: "Item, un lienzo de la traza del pardo"

Bibl.- M. Casal, 1934, 192/202.

500. Incendio de Troya  
0,62

En el inventario: "Item, un liencecito de una troya de tres cuartas". En 20 reales.

Bibl.- M. Casal, 1934, 192; Angulo-P. Sánchez, 1972, 225; López Torrijos, 1982, II, 1166.

501-502. Dos países

En su testamento consta que Ramón Rodríguez de Esparza le debe "un país que tiene en su casa y otro que yo tengo en mi casa".

Bibl.- M. Casal, 1943, 190; Angulo-P. Sánchez, 1972, 225.

LOPEZ CABALLERO, ANDRES

Las menciones que en las fuentes aparecen acerca de este artista, vinculado con la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII, son escasas: su nombre se halla mencionado entre los pintores madrileños que en 1682 deciden nombrar mayordomos para la procesión del Viernes Santo y a reserva de las acciones que dimanan de la solución del pleito que sostienen con la cofradía de los Siete Dolores, un capítulo más de la historia de la defensa de la dignidad de la pintura.

Bibl.- Ceán, III, 48; Viñaza, II, 44; Pérez Sánchez, 1975, 406,

503-

Descanso en la huida a Egipto

H. 1687

L.

Fdo.: "Andrés López Caballero <sup>pat</sup> año 1687 (?)".

Corresponde al género de la guirnalda de flores con una escena en su interior, heredado de la tradición flamenca y utilizado a veces para representar un paisaje.

En este caso ~~quedará reducido~~ éste a un lejano fondo, mientras que el papel principal es desempeñado por la ambigua representación de un marco arquitectónico definido por unas pilastras y ruinosas columnas que parecen dar paso por la izquierda a algún jardín y cuya disposición y espíritu clasicista recuerdan a Codazzi. Como se ha señalado, las figuras reflejan el conocimiento de José Antolínez, maestro de Andrés según Ceán.

Bibl.- Pérez Sánchez, 1975, 407.

LOYGA

Desconocido pintor catalán fallecido en 1706. Cultiva el paisaje en combinación con la naturaleza muerta y las flores. Es también autor de retratos y pinturas religiosas.

Bibl.- Triadó, 1984, 116.

OBRA NO IDENTIFICADA

504 a 512. Seis paisajes y tres cacerías

Destruídos

En el inventario de sus bienes.

Bibl.- Triadó, 1984, 116.



LUNA, MIGUEL

No se conoce de este artista sino la noticia del inventario del Hospital de la Caridad de Sevilla (1674), en que se menciona a Miguel Lunna como autor de la serie de cuadros allí conservados de procedencia indeterminada y tal vez donados por algún miembro de la congregación. Se desconoce incluso si era un artista sevillano.

Bibl.- Exp. Sevilla 1982, 102.

513 a 519. Siete paisajes con temas bíblicos: Muerte de Absalón, Venta de José, Jacob y Rebeca en el pozo, Abraham y Melquisedec, Jacob y Labán, Lucha de Jacob con el ángel, Hermanos de José sacándolo del pozo  
L (los 3 cuadradas) 2,06 x 2,04  
Sevilla, Hospital de la Caridad, iglesia.

La primera pregunta que es preciso plantearse ante estos <sup>cuadros</sup> es, sencillamente, si son o no sevillanos, pues de ello depende su puesto en la historia de la pintura: si lo son, se insertan perfectamente en la línea flamenquizante que caracteriza al paisaje sevillano de toda la centuria y hacen de vínculo entre las tradiciones nórdicas adoptadas ya por Zurbarán y el interesante núcleo que se constituye avanzado el siglo en torno a Murillo. Si no lo son, se trata de un artista formado en dichas tradiciones y hay que pensar en Madrid como el centro más adecuado para ello. Y no hay que descartar la posibilidad de que se trate de un pintor flamenco eventualmente activo en Sevilla; esto explicaría la absoluta ausencia de noticias sobre su persona y el resto de su obra, a la que ha de suponerse notable calidad según se infiere de nuestra serie. El apellido Luna -o Lunna, como consta en el archivo de la Caridad- puede abedecer a la castellanización de un apellido de fonética o grafía extrañas al oído del redactor del documento.

Otro problema es que no conocemos la fecha exacta de la ejecución de los cuadros ni si éstos fueron encargados para el Hospital o comprados con este destino. Fueron colocados en la iglesia para sustituir a los cuatro lienzos de Murillo confiscados por el

mariscal Soult durante la ocupación francesa. Antes se hallaban en el hospital, tratándose sin duda de la serie con escenas del Antiguo Testamento que decoraban el claustro alto. Tal vez su fecha no esté muy lejana del año de la fundación de la institución; se les podría datar dentro de las décadas de 1640 ó 1650, lo cual concuerda con su estilo.

Sea como fuere, lo cierto es que mucho antes de 1674 ya estaban los cuadros visibles en la Caridad y los pintores sevillanos interesados en el paisaje pudieron verlos y aprender de ellos lo que les fuere menester.

Las indudables semejanzas con muchos de los fondos de Zurbarán tampoco son prueba de un aprendizaje sevillano de Luna, pues ambos pudieron fácilmente haber partido de los mismos modelos flamencos. Se observa en ambos artistas la misma suavidad y vaporosidad en la representación del paisaje, semejantes gradaciones de verdes claros y amarillos y parecidas rocas difuminadas. Obra muy temprana del extremeño es La Partida de san Pedro Nolasco (1628-34, Méjico), donde ya se observan estas características y su fidelidad al espíritu del paisajismo nórdico tradicional. Como en otros casos, es útil comparar este fondo -uno de los más amplios de Zurbarán por lo que se refiere al paisaje- con las lejanías de Absalón y los dos cuadros de José. La misma evanescente delicadeza se observa en el detalle, apenas unos árboles, de San Marcos de Cádiz (1637-39). Las redondeadas copas de los árboles que hay en el término medio y las rocas algodonoñas se aproximan notablemente al bello crepúsculo del San Francisco arrodillado de Londres (1639). La parte derecha del fondo del Beato Henry Suso de Sevilla (1631-40) se resuelve de una manera parecida al del mismo Absalón. El de San Lorenzo (1636, Leníngrado), más denso y oscuro, presenta ya en fecha temprana la relación o bien coincidencia con Collantes que hay en menos medida en Luna y cuyas vías son aún difíciles de precisar.

Dentro de lo tradicional flamenco se puede señalar un cierto parentesco con obras de Jan Brueghel como San Juan predicando

(Prado), donde vemos el tipo de árbol alto y ondulado caro al maestro de Flandes y y los grupos de hojas más o menos iluminadas pero siempre bien definidas a la par que delicadamente redondeadas. La fuga en zigzag hacia el fondo a base de líneas marcadas por la vegetación - típicas de Collantes y presentes también en el Jacob y Raquel de Zamora y en el San Juan Bautista de Zurbarán - aparece en un paisaje de su escuela conservado en el Prado (nº 1732).

La identidad de nuestro pintor se hace aún más misteriosa y su mundo de referencias culturales más complejo al constatar sus puntos de contacto con algunos de los artistas nórdicos que trabajaron en Roma fascinados por el ideal clásico de paisaje y por los modos de hacer de Claudio de Lorena, contacto éste que pesó desde luego menos en él que el sustrato flamenco tan evidente en esta serie. En relación con Absalón se pueden citar la Salida al campo de Both y el Paisaje con río y puente de Swanevelt, ambos pintados hacia 1640 para la decoración del Buen Retiro, por lo cual pudieron ser vistos en Madrid por numerosos artistas entre los cuales tal vez se encontrara Luna. Añadamos que los dos árboles de fino tronco que unen sus copas a contraluz en Jacob son un recurso frecuente en el propio Lorenés, cuyo sentido lumínico tampoco son ajenos los lienzos de Sevilla. El propio sentido cromático y lumínico de estas hermosas obras romano-holandesas, especialmente la Predicación de san Pablo, también de la serie para el Buen Retiro, guarda relación con los dorados crepúsculos que inundan de luz los lienzos cuadrados de Luna y derivan hacia la gama del amarillo y el castaño los tonos de los árboles. Otro punto de contacto con el mundo romano es el puente de la Venta de José, como también el edificio de planta circular que se alza en el término medió de los Hermanos de José, construcciones ambas que aparecen muy semejantes en obras de Claude y su círculo.

Las figuras llevan, sobre todo en Absalón, una fuerte impronta flamenca, <sup>un enfoque</sup> dentro de manierista. En otros lienzos se aproximan algo más en actitudes y colorido a las del ambiente romano, especial-

mente a las de Swanevelt en obras como la misma Predicación de san Pablo.

Un rasgo arcaizante es el punto de vista alto, que eleva el horizonte y amplía la superficie de terreno visible, distribuida con arreglo a las líneas oblicuas y divergentes de una fuga en zigzag. La distribución de los accidentes naturales en el espacio y la sutileza de las gradaciones de la luz y de la materia pictórica revelan una mano habituada a las exigencias del género paisajístico. En los cuadros horizontales cede más a los tópicos acostumbrados en Flandes: domina la división en tres zonas de izquierda a derecha y de delante hacia atrás, en Jacob y Rebeca con un gran peñasco cubierto de vegetación -recurso frecuente en Momper y otros- en segundo término y en Abraham y Melquisedec con una ladera rocosa semejante a las que utilizan Momper y Bril (véase el mismo Paisaje con tema mitológico, conservado en el Prado, de éste último).

Uno de los méritos principales de estos cuadros es un sentido del espacio amplio y aéreo, a lo cual contribuye el formato en el caso de los ~~lance~~ cuadros cuadrados, en los cuales los árboles son altos y monumentales y el celaje ocupa una superficie no pequeña. Salvo en las partes más sombrías, que cobijan y destacan las figuras, dominan tonos verdes claros mezclados con castaños que se aligeran hacia el fondo montañoso; en las lejanías no faltan finos tonos plateados, sobre todo en Absalón, rico en términos y sutil en gradaciones tonales. En las figuras es la pincelada plana y suelta; se dibuja con el color de manera precisa pero en ningún momento seca.

Están notablemente bien conservados excepto la Lucha de Jacob con el ángel, que se encontraría tal vez en una zona del claustro alto -cerrado, con lo cual no sufriría por estar a la intemperie- en la que recibiera el sol por causa de la orientación.

Estos paisajes, sobre todo los de formato cuadrado y en especial Absalón, se cuentan sin duda, dejando aparte las obras de Velázquez, Ribera y Murillo, entre los más bellos, sensibles y ambiciosos de la pintura española -si es que pertenecen a ella- sólo alcanzados o superados por las de Collantes, Mazo, Agüero e Iriarte.

La incontestable calidad del artista hace aún más sorprendente la falta de noticias documentales o de otras obras identificables que pudieran existir más o menos desconocidas como anónimos flamencos. Ante todo hay que reconocerle una gran capacidad de síntesis que no le hace modificar sustancialmente -sino más bien enriquecer-la dirección que le obligaba a seguir su temperamento y seguramente también su formación.

Bibl.- Exp. Sevilla 1982,102;Exp. Río 1983,44; Calvo Castellón, 1982, 1982, 273-4.

## EL MALLORQUIN (?)

Citado con frecuencia en el inventario del Buen Retiro de 1701 y especialista al parecer en efectos de incendio. Pudiera tratarse del propio Cotto.

OBRA NO IDENTIFICADA

520. País con incendio

vara  $1/2 \times 2 \frac{1}{3} = 1,24 \times 1,94$

En el Buen Retiro (1701): "Ottro País... de uno de los yncendios del Mallorquín con una gytta en medio de la qual baja un Arroyo de Agua con marco negro tasada en seis doblones".

521. País con caminantes a caballo

vara  $1/2 \times 2 \frac{1}{3} = 1,24 \times 1,94$

En el Buen Retiro (1701): "...con dos Caminantes a Cauallo con capuchos Portugueses y una Oguera tasada en cuatro doblones". A juzgar por la igualdad de medidas, formaría serie con el anterior y con los siguientes.

522. País con galera y ermitaño

vara  $1/2 \times 2 \frac{1}{3} = 1,24 \times 1,94$

En el Buen Retiro (1701): "...con una Galera y un Santo Hermitaño tasada en quatro doblones".

523. País con incendios y san Martín

vara y  $1/2 \times 2 \frac{1}{3} = 1,24 \times 1,94$

En el Buen Retiro (1701): "de los Yncendios del Mallorquín con san Martín a cauallo partiendo la Capa con Xrisptto y marco negro tasado en quattro doblones".

524. País con navíos y marineros

vara y  $1/2 \times 2 \frac{1}{3} = 1,24 \times 1,94$

En el Buen Retiro (1701): "Ottro ... de Dos Yncendios del Mallorquín...con unos Navíos fluttuando y Unos Marineros calenttandose a la lumbre tasado en quattro doblones".

525. País con incendio, Neptuno y los tritones

vara  $1/2 \times 2 = 1,24 \times 1,66$

En el Buen Retiro (1701). tasado en 8 doblones.

526. País con un barco, una cacería y san Francisco

2 varas  $1/2$  alto = 2,07

En el Buen Retiro (1701): "...con un barco y una Cazería de Un Benado y Un San Francisco a otro lado con marco negro tasado en cinco doblones".

527. Vista del puerto de Mallorca

2 varas  $1/4 \times 3 \frac{1}{4} = 1,87 \times 2,70$

En el inventario de la colección del marqués de Leganés (1655): "Un puerto y marina de Mallorca con diferentes marinos y su linterna a la entrada, de mano de un mallorquín... con su marco negro, en 300 rs.". No se puede asegurar que se trate de mismo artista por la ambigüedad de la mención.

Bibl.- López Navío, 1962, 287.

MARCH, ESTEBAN

Nace en Valencia en 1610. Según Palomino, es discípulo de Orrente, lo que concuerda bien con parte de su obra. El mismo autor traza un animado boceto de su genio "algo lunático y atronado", especialmente pintoresco cuando ponía la mano a algún cuadro de batalla. Sus logros en este género hacen suponerle algún contacto con la pintura italiana, a menos a través de grabados. Se sitúa en 1668 la fecha de su muerte.

Bibl.- Palomino, 888-90; Ceán, III, 634; Exp. Madrid. 1987, 790.  
OBRA NO IDENTIFICADA

528. País con dos soldados

$2/4$  largos  $\times 2/3 = \text{aprox. } 0,46 \times 0,45$

En el inventario de la colección García de la Huerta: "... El uno de los caballos va a beber agua, de Esteban March.". Tasado en 160 reales.

Bibl.- Saltillo, 1951, 208.

MARTIN, GONZALO

Desconocido artista que aparece en una carta de pago de 1634 en relación Velázquez

OBRA NO IDENTIFICADA

529 a 535. Siete países

En carta de pago del 6.7.1634: "Conzertó Diego Velázquez de Silba, pintor [siete] países [para el Buen Retiro, 466 reales] como fiador de personas y herederos de Gonzalo Martín".

Bibl.- Caturla, 1960, 336.

MARTINEZ, JUSEPE

Nace en Zaragoza en 1600; en 1623 inicia un viaje a Italia con el objeto principal de perfeccionarse como grabador. En 1631 es designado junto con Juan Galván para juzgar las copias de los retratos de los reyes de Aragón que habían sido encargadas por Felipe IV. En los años siguientes, su prestigio y sus encargos aumentan de forma constante. En 1647 se titula Pintor de Su Majestad. Muere en su ciudad natal en 1682. Sus Discursos practicales constituyen uno de los textos fundamentales para el conocimiento de los pintores de su tiempo.

Bibl.-Díaz del Valle, 365; Palomino, 1009; Ceán, III, 77-8; Morales, 1980, 68-80; Exp. Zaragoza, 1981,

OBRA NO IDENTIFICADA

536 a 539. 4 Vistas de Monzón

Se consideran perdidas. Le fueron encargadas por Felipe IV en 1634; según Lastanosa, el monarca le mandó "que fuera a la campaña para delinear el castillo de Monzón y el sitio que sobre él tenía su real ejército, cuya orden obedeció puntual, y por la misma pintó el castillo por diferentes vistas, juntamente con la circunvalación y ataques de la plaza en cuatro lienzos; por cuya ejecución mereció que S.M. le hiciese su pintor".

Bibl.-Arco, 1954, 63; Angulo, 1971, 256.



MARTINEZ, SEBASTIAN

Nace en Jaén en 1599; estudia en Córdoba con un discípulo de Céspedes y también pasa algún tiempo en Sevilla. En 1658 o poco antes se instala en Madrid; a la muerte de Velázquez es nombrado pintor del rey. Muere en Madrid en 1667.

Bibl.- Palomino, 948; Ceán, III, 80-1; Angulo, 1971, 266; Capel Margarito, 1969 y 1973.

OBRA NO IDENTIFICADA

540-

Patio interior de una ciudadela

En la venta de la colección López Cepero (1868), en 520 francos.

Bibl.- Mireur, 1911, V, 102.

## MARTINEZ DEL MAZO, JUAN BAUTISTA

Nace en Beteta (Cuenca) entre 1610 y 1615. Las escasas noticias documentales nos informan de que en 1631 ingresa en el taller de Velázquez, que en 1633 le concede a su hija en matrimonio y al año siguiente le transpasa el cargo de ujier de cámara. En 1646 va a Zaragoza formando parte de la comitiva real como pintor del príncipe Baltasar Carlos. La evidencia documental de un viaje a Italia en 1657 explica una evidente transformación y enriquecimiento de un obra. Sus retratos, aunque carecen de la personalidad de sus paisajes, son de una calidad no desdeñable y proplongan con fidelidad las tradiciones de su maestro. En la corte simultaneó su actividad creadora con la de copista de los pintores venecianos del XVI y flamencos del XVII. En 1660 sucederá a Velázquez como pintor de cámara. Murió en Madrid en 1667.

Bibl. - Díaz del Valle, 374; Jusepe Martínez, III, 38; Palomino, 961; Ceán, III, 101; Caturlla, 1955; Exp., Madrid 1984, 207.

### 544 La cacería del tabladillo

H. 1638

L. 1,87 x 2,49

Madrid, Prado, 2571

Aunque por el tema puede suponerse que fuera encargada para la decoración de la Torre de la Parada, su primera mención documental figura en el inventario del Alcázar de 1686: "...Una montería de benados en el sitio de Aranjuez, de mano de Juan Bautista del Mazo". En el de 1700 está en la alcoba de la torre que cae al parque, tasada en 150 doblones; en 1714 está entre las pinturas sacadas de la Torre de la Parada y trasladadas al Pardo por disposición del conde de Montenuovo: "...Una caza de gamos con Telas que el Rey y sus hermanos mataron los Gamos a cuchilladas y la Reina estaba sentada con sus Damas en su tablado". En 1747 aparece de nuevo en el inventario de Palacio,

"pieza interior triangulada" y con atribución a Velázquez, que conserva en 1772; perteneció a la colección de José Bonaparte y salió de España para no volver hasta 1934, fecha en que fue adquirida en Munich para el Museo del Prado después de pasar por otros propietarios de Inglaterra y Alemania. (Barning, Ashburton, Sedlmayer, Nemes).

Esta modalidad pictórica, originada en colecciones de grabados como los contenidos en obras de teoría cinegética - famosos en España eran Origen y dignidad de la caza, de Juan Mateos, y Arte de ballestería y montería, de Alonso Martínez de Espinar, libro que formaba parte de la biblioteca de Velázquez-, halla su expresión definitiva en los lienzos de amplio desarrollo de Snayers, cuya Cacería de Felipe IV con tela (Prado) habría de ser fundamental en la inspiración de los cuadros madrileños aquí examinados, el Tabladillo y la Tela Real.

Unos y otros guardan estrecha relación -en cuanto a la disposición general y no al tema cinegético- con los grabados de Callot dedicados a representar grandes espacios abiertos en los que se celebran festejos que reúnen a grandes multitudes, las cuales se colocan en grupos o hileras que recuerdan en sus cotidianas actitudes los que incluye Mazo en estas primeras composiciones.

Se advierte aquí el rasgo que será característico de toda la producción de Mazo y que tan útil es para distinguir su autoría cuando la calidad técnica pueda hacer pensar en Velázquez: la falta de unidad compositiva, de un centro con arreglo al cual se ordenen jerárquicamente los elementos. Es rasgo que comparte con sus modelos nórdicos y que aquí se acentúa con la diversificación de tamaños según la perspectiva, variación siempre algo caprichosa y desguadada y no justificada por las distancias. Se nos revela Mazo como como un pintor de talento mimético que tal vez captara únicamente la espuma de las enseñanzas del gran maestro sevillano, pero que supo basarse en ellas para desarrollar un estilo propio no sólo grato y atípico en la España del momento sino también de una calidad que va en aumento, como vere-

mos en el segundo bloque de sus obras. No faltan elementos velazqueños, como el caballo blanco en corveta y sin jinete y el mendigo agazapado junto a la rueda trasera del coche tras dicho caballo, figura que repite la de Menipo, mientras que el perro del primer término es igual al que aparece en el Retrato de un enano con perro del Prado, posterior en varias décadas si atendemos a lo avanzado de la técnica. La vecindad del animal del Tabladillo con un enano, destacando con su tamaño la pequeñez de éste, pudo sugerir a Carreño o a quien fuese el autor del Retrato utilizarlo con el mismo objeto.

Dentro de la tela y más allá de los tres cazadores cercanos al tabladillo se distingue a Felipe IV enfrentándose, por cierto que bastante de lejos, a un pequeño y grácil ciervo. Destacan los caballos de patas largas semejantes al que veremos en Zaragoza y tan diferentes de los típicamente velazqueños, más rechomchos y poderosos.

La técnica de esta pintura es la característica de Mazo en esta primera etapa de su producción; consiste en una interpretación personal y algo burda de la mancha velazqueña, con un predominio -absoluto en los primeros planos- del impasto denso y grumoso en lugar de las finas pinceladas alargadas propias de Velázquez. Mientras éstas reflejan y transparentan la luz, aquél parece querer atraparla con la fuerza de su propio espesor, dando como resultado una notable opacidad. Veremos cómo progresivamente Mazo se desprende de estas torpezas y libera su mano y su visión de este exceso naïf que delimita y yuxtapone los campos de color sin contemplaciones. A partir del segundo término se diluye la pincelada de una manera que contrasta fuertemente con la densa pasta aplicada a pequeñas manchas del primero. Mantendrá toda su vida la afición, producto en buena parte de su aprendizaje con Velázquez, a las figurillas casi perdidas en la distancia pero recuperadas por pequeños y ágiles toques vibrantes de luz.

Bibl. - Stirling, 1865, 274; Lefort, 1875, 236; Curtis, 1883, 24; Cruzada, 1885, 94; Picón, 1889, 96; Beruete, 1898, 85; Stirling-Max-

well, 1891, III, 1408-9; A Stag-Hunt..., 1913; Loga, 1923, 310; Allende, 1925, XXIV; Exp. Madrid 1926, 77; Sammlung Marzell von Nemes, 1933, 25; Meller, 1933, 324; S. Cantón, 1948, 144; Exp. Madrid 1950, 44; Caves-tany, 1951, 78; Soria, 1959, 285; S. Cantón, 1961, 16; Gué, 1963, 296; L. Rey, 1963, 170; Lozoya, 1966, 14; Gaya, 1968, 444; Lozoya, 1969, 19; Cavestany, 1954, 8; Mac Iaren, 1970, 51, Angulo, 1971, 210; Gállego, 1972, 102; Subías Galter, 1962, 45-6; L. Rey, 1979, 128; Pérez Sánchez, 1980, 40-2; Exp. Madrid, 1981, 71; Exp. Belgrado 1981, 72; Casariego, 1982, 170; Exp. Bruselas 1985, I, 635.

542. La montería del Hoyo o la tela real

H. 1638

L. 1,82 x 3,02  
Londres, National Gallery.

Los enigmas que rodean a esta pintura empiezan ya en su primera mención documental, contenida en el inventario del Alcázar de 1686 (pieza de la torre que cae al parque): "Una pintura de tres varas y media de largo y dos de alto, de una montería de jabalíes del Rey nuestro señor don Phelipe Quarto, que sea en gloria, original de mano de Diego Velázquez, marco negro". En fecha aún tan cercana a la muerte del maestro sevillano se le atribuía <sup>una obra</sup> que se revela en el análisis tan alejada del estilo y de la técnica de Velázquez. Cabe dentro de lo posible que éste retocara algunas partes como el luminoso grupo de tres caballeros en primer plano, en el cual hay algunos pentimenti.

En el inventario de 1700 se repite literalmente la mención en la misma pieza y añadiendo su tasación en 150 doblo-  
nes. Pero en el mismo año se cita en el de la Torre de la Parada (séptima pieza) "ottra pinttura del mismo tamaño [3 varas y 1/2 de largo] de la Tela Real de mano de Velázquez", incluyéndola entre las enviadas al Pardo. Al reentelar el cuadro de Londres se encontró en su reverso la inscripción "Pardo", lo cual hace suponer que se trate del trasladado allí desde la Torre. En el inventario de dicho palacio, también de 1700, aparece el cuadro con la misma atribución pero tasado en 300 doblones. Al parecer son

dos cuadros diferentes, menos valorado el del Alcázar, que tal vez no se ha conservado si no se trata de alguna de las copias conocidas. Otra hipótesis es que se trate del mismo cuadro, trasladado del Alcázar a la Torre y de ésta al Pardo; la diferencia de fecha de los inventarios (noviembre de 1700 para el Alcázar y septiembre de 1703 para la Torre) obliga a tener en cuenta esa posibilidad. Pero entonces no es explicable la diferencia de tasación (el cuadro del Alcázar se valora en 150 doblones y el de la Torre en 300), cuyo motivo lógico habríande ser que se tratase de copia y original. Algunos años después sí parece clara la existencia de ambos: uno es incluido en los inventarios de Palacio (1747 y 1772) y otro en los del Buen Retiro (1747, 1772 y 1794), tasado el primero en 6000 reales (1747) y el segundo en 9000 (1747) y luego en 3000 (1794).

Para Mc Laren, el del Alcázar es el conservado actualmente en Londres y el del Buen Retiro la copia del Prado. También en este caso resulta inexplicable la tasación por la gran diferencia a favor de la copia en 1747.

Sólo en 1814 se aclaran algo las cosas, pues el número 29 que acompaña en el inventario del Museo al asiento aparece en la copia. Por desgracia, el lienzo de Londres fue cortado por los márgenes laterales e inferior a causa de su mal estado, desapareciendo así los números que ayudarían a identificarlo definitivamente con unas u otras de las menciones de los inventarios. Es de suponer que sea el cuadro que figura en el inventario de Palacio de ese año con el número 920.

Si los lienzos consignados en 1700 en el Alcázar y la Torre son dos, subsiste el problema del destino sufrido por el primero, que sería el que aparece también en 1686. No parece aceptable que se trate de la copia del Prado, que debe de ser posterior.

Al término de la Guerra de la Independencia Fernando VII regaló la pintura original a sir Henry Wellesley, que la vendió en 1846 a la National Gallery en 2200 libras.

Existen varias copias aparte de la del Prado, pero de calidad y fidelidad muy inferiores a las de ésta.

El recuerdo de Snayers y más aún <sup>de</sup> de Callot surge ante esta composición, que parece tender a organizarse de la manera que después veremos en Zaragoza, a base de zonas extendidas horizontalmente con un primer plano reservado a la acumulación de figuras, un segundo plano abierto y un tercero de lejanía, sea paisaje o vista de ciudad, donde no faltan otras diminutas figurillas. En el Tabladorillo la composición era más abigarrada, en buena parte por la necesidad de la diagonal formada por las telas; aquí los grupos tienen más cohesión y establecen un deliberado contraste con la zona central vacía, que no tiene nada que ver con el vacío central con el que Velázquez experimenta desde la Villa Médicis hasta las Meninas. Si ambos lienzos cinegéticos son de la misma época -aceptando la hipótesis de que fueran encargados para la Torre de la Parada, ideal albergue de estos temas- hay que hacer hincapié en la habilidad de Mazo para progresar en una línea acordando el pie forzado de un hecho real del que ha de dejar constancia con la inspiración hallada en fuentes externas, casi con toda seguridad Snayers y Callot, artistas a los que hay que añadir, como ya observó Edouard de Callatay, las versiones de las fiestas del Ommegang de Van Alsloot, muy especialmente las de Vivier d'Oye del Prado y aún más de Bruselas. Como en la Tela real y en diversas estampas de Callot (El abanico, Fuegos artificiales en el Arno, etc.), llama la atención la comentada disposición en tres planos con el amplio vacío central y la acumulación de figuras delante. Como veremos, no será éste el único caso en que coincidan las estructuras de una pintura nórdica y otra española, en ocasiones como en ésta misma alternando los elementos tierra-agua o agua-tierra.

Volviendo a Alsloot, es preciso recordar que en fecha tan temprana como 1636 figuraban en el Alcázar ocho cuadros suyos de este tipo, con lo cual no sería salirse de la lógica el pensar que un pintor de la corte, con acceso a las colecciones

reales, acudiese a un modelo tan afín a la tarea que le imponía un encargo concreto.

Las figuras son mejores en proporciones y agrupación que las del Tabladillo; tal vez realizase éste antes y le sirviera de aprendizaje. Las del segundo término, sobre todo los caballos, son muy semejantes en toque, iluminación y tenuidad de pasta. Algunas repiten modelos velazqueños, principalmente los jinetes del interior del recinto. Junto al árbol del primer término a la derecha aparece invertida la cabalgadura del duque de Lerma rubeniano. El hombre a pie que está a la derecha de la mula, casi a la altura del coche de la reina, recuerda lejanamente al erguido de la segunda vista de la Villa Médicis por su colocación y vestimenta.

Tanto la composición como todos los detalles de la técnica, principalmente por lo que respecta a las figuras del primer término, revelan una maestría muy superior al Tabladillo, lo cual puede haber difícil aceptar que fueran ejecutadas por los mismos años, estando por el contrario esta obra mucho más próxima a Zaragoza. La suposición de que la Tela represente la cacería dada en honor de la princesa de Carignan (1637) o la que presidió la duquesa de Chevreuse (1638) es gratuita y por tanto tales fechas no pueden servir de indicación. Sólo la presencia del conde duque de Olivares, caído en desgracia en 1643, hace obligado que el cuadro sea anterior a esa fecha. En esos pocos años un pintor avispado como Mazo, que además estaba constantemente viendo trabajar a su suegro -todo lo constantemente que éste trabajaba, quiero decir-, podía avanzar considerablemente.

La zona superior del cuadro, y con ella la parte de paisaje, sufrió en el incendio del Alcázar de 1734 graves daños que dieron lugar en el XIX a una restauración de la que se ha dicho que no quedó más parecido con el original que mera coincidencia. En 1950 se inició una nueva operación que recuperó lo posible, pero ninguna conclusión se puede sacar en cuanto al



estilo paisajístico de Mazo en este momento. Sólo los árboles de tenue follaje del término medio parecen muy semejantes a los de la derecha del Tabladillo.

Bibl. - Waagen, 1854, I, 347; Stirling, 1865, 186-8; Nicholson, 1868, 281-2; Viardot, 1869, 70-1; Cat. Nat. Gall. 1873, 313; Lefort, 1875, 238; Curtis, 1883, XXIII; Cruzada, 1885, 94; Lefort, 1883, 30; Picón, 1889, 96; Stirling-Maxwell, 1881, II, 811-4; Beruete, 1898, 84-5; Cat. Nat. Gall., 1898, 566; Dick, 1910, 4; Beruete, 1913, 30; Stag-Hunt..., 1913, 5; Cat. Nat. Gall., 1913, 716-7; id. 1920, 301; Moreno Villa, 1920, 45; Mayer, 1922, 411; Loga, 1923, 310/310; Allende, 1925, XXIV; Cat. Nat. Gall. 1925, 343; Exp. Madrid 1926, 77; Justi, 1929, 255-8; Cat. Nat. Gall. 1929, 377; Leman, s.a., II, 94; Saltillo, 1933, 29; Lafuente, 1935, 119; Gué, 1948, 230-2; Exp. Madrid, 1950, 44; Cavestany, 1951, 78-9; Gerstenberg, 1957, 136-40; Gaya, 1958, 64/97; Soria, 1959, 264; Exp. Estocolmo, 1959, 83-4; Bermejo, 1960, 23; Bottineau, 1960, 558; Díez del Corral, 1960, 289; Gaya, 1960, 474-5; Longhi, 1960, 328; Lunt, 1960, 13; Bermejo, 1960, 330; Exp. Madrid 1960, 90-1; Stevenson, 1962, 62; Vázquez de Prada, 1962, 45; Callatay, 1963, 28-34; Gué, 1963, 304-5; L. Rey, 1963, 168-9; Mc Taren, 1970, 101-8; Angulo, 1971, 188; Gállego, 1972, 102; Asturias-Bandi, 1973, 98-9; Gudiol, 1973, 148; Pérez Sánchez, 1980, 40-2; Casariego, 1982, 178; Harris, 1982, 19; Helston, 1983, 30; Brown, 1986, 129-32.

543. Vista de Zaragoza o Entrada de Felipe IV en Zaragoza  
1646-7

L. 1,81 x 3,31

Madrid, Prado 889

Inscripción abajo, a la derecha: "IVSSV, PHILIPPI. MAX. HISP.  
REGIS IOANNES BAPTISTA MAZO URBI CAESAR AUG. VLTIMVM  
PENICILLIVM ... ANNO MDXLVII"

Este lienzo y el siguiente son el resultado de la labor de Mazo, en su calidad de pintor del príncipe Baltasar Carlos, como cronista del viaje real a los reinos de Aragón y Navarra iniciado el 15 de marzo de 1646 según documento del Archivo de Palacio. La noticia más antigua es de ese mismo año, en que fue publicado en Zaragoza el Obelisco histórico de Andrés de Ustárrroz, cronista de Aragón, y habla del agrado que mereció la pintura en el juicio de Baltasar Carlos, "pues no se contentó que se copiara en lienzo de pocos ensanches, sino en uno que se dilatava en largueza algo más de cuatro varas castellanas, y en altura nueve palmos. Este cuidado deberá reconocer nuestra augusta ciudad". Este texto ha sido interpretado en el sentido de que Mazo realizó una primera versión más reducida, pero más bien parece indicar que el príncipe pediría al artista que ejecutase la obra en buen formato directamente; no se conoce por lo demás ninguna versión que pudiera suponerse previa y de la mano de Mazo. En el apartado que reúne obras del círculo de este artista comento una que se ha propuesto como dicha versión pero que parece copia posterior.

El texto citado hace suponer que en ese año, el mismo del viaje, el cuadro estaría ya muy avanzado y que la fecha de 1647 que figura en la inscripción corresponde únicamente a ésta y a algunos retoques de última hora dados ya en Madrid y pasados los primeros momentos del lógico trastorno que en la familia real y en sus allegados causaría la muerte de Baltasar Carlos, acontecida en Zaragoza en octubre de 1646.

Díaz del Valle, en 1649, da noticias poco detalladas pero que afirman taxativamente, al igual que Ustárrroz, la autoría plena de Mazo, el cual "fue por orden de S.M.C. a hacer una pintura de la ciudad de Zaragoza y el fuerte de Pamplona y en todo ha dado muestras de su aventajado ingenia, elegantes pinceles y excelente natural para esta arte".

Los inventarios del Alcázar y Palacio tampoco dejan lugar a dudas: en 1686 se consigna en los tránsitos angostos sobre la casa del tesoro "un lienzo de cerca de quatro varas de

largo y dos de alto, con marco negro, de la ciudad y rivera de Zaragoza, original de Juan Baptista del Mazo". Allí sigue en 1700, tasado en 300 doblones. En 1734 pasa a la armería "algo maltratado", suponemos que por causa del incendio. En el mismo asiento aparece por primera vez la atribución a Velázquez, que sigue en 1747 (en el Buen Retiro), con una tasación en 600 reales, y desaparece (de nuevo en Palacio) en 1794, año en que se consigna en la pieza de trucos con su atribución original y una tasación en 2000 reales. Sigue en el mismo lugar en 1814 y ya en 1829 lo incluye Eusebi en el primer inventario impreso del Museo de Pinturas de Fernando VII, a cuyos catálogos pasará como obra de Mazo hasta 1843, fecha en que se dan a Velázquez las figuras del primer término. Aquí se inicia la polémica que ha querido dividir el cuadro en dos mitades, polémica cuyo escaso fundamento es revelado precisamente por el hecho de que unas veces se haya querido ver la mano de Velázquez en el fondo y la de Mazo en las figuras y otras al revés, lo cual evidenciaría que no es tan fácil distinguirlas en términos de calidad, conclusión falsa pero que habría derecho a sacar de un planteamiento tan viciado. Más débil aún es el otro argumento esgrimido: que el cuadro es demasiado bueno para ser obra de Mazo. Tal prejuicio ha empañado durante mucho tiempo la correcta visión y valoración del artista; quitar este lienzo de su catálogo supone dejar de lado las tres menciones citadas, dos de ellas estrictamente contemporáneas, y la propia inscripción de 1647, así como los elogios de los autores por sus logros en estas especialidades y sobre todo la calidad de las obras que podemos considerar seguras de su mano. Ha habido y hay todavía un extraño empeño en ver la intervención de dos artistas, incluso en pretender que las figuras habrían sido añadidas posteriormente y ya en Madrid, cuando lo cierto es que la unidad entre ellas y su fondo y ambiente es bastante considerable en relación con otras composiciones, siendo en este sentido nuestra Vista superior al Tabladillo y a la Tela. Sin duda se creía aumentar el "valor" del cuadro al añadirle el nombre del gran Velázquez, cosa que sucede a mediados del siglo XIX

-aparte de los dos inventarios dieciochescos aludidos-, época poco fiable en cuanto a atribuciones científicas. Menos explicable es la pasajera atribución al sevillano en 1747 y 1794, así como la tacaña valoración en la primera de estas fechas, debida tal vez a daños sufridos en 1734. En 1834 alcanzará los 50000 reales.

A pesar del tradicional título del cuadro, que mantenemos por ser mucho más expresivo de su verdadera naturaleza, es en puridad una pintura de historia, una crónica figurativa, pues describe la entrada del cortejo real en la ciudad, según se ve en las diminutas figuras que se alinean al otro lado del río. Si fue ése concretamente el encargo que se hizo a Mazo, hay que reconocer que el artista supo salir del paso con donaire, relegando el tema supuestamente fundamental a ultimísimo término y haciéndolo a sus reales patronos un cumplimiento al estilo de Larra, "cumpló y miento". En el capítulo correspondiente al segundo tercio del siglo se tratará con más detenimiento el tema de una posible interpretación de este lienzo y los dos anteriores por lo que respecta al peculiar talante de Martínez del Mazo ante las realidades que presenciaba y ante el oficio de pintar.

El parentesco entre la disposición general y el espíritu de ésta y otras pinturas análogas y grabados de Callot ha sido ya puesto de relieve en la ficha anterior; añadido en este caso el más célebre y complejo del artista francés, la Hería de Impruneta, y el Teatro en el Arno, cuyo fondo urbano se aproxima llamativamente al perfil de la capital aragonesa. Del primero destacamos la ordenación decreciente de izquierda a derecha de los grupos de figuras en primer plano, análoga hasta lo sorprendente a los del cuadro de Mazo.

Añado también la Vista de Utrecht grabada por Saftleven, que se organiza según la misma estructura de tres planos con vacío central y figuras en primer término en actitudes cotidianas; llaman la atención los grupos de tres personajes en conversación semejantes a los tan típicos de Mazo.

Se ha hablado de la relación entre obras como Zaragoza y las de los bambochantes, pero se trata de una relación más bien genérica que estilística. La aproximación a lo cotidiano y en concreto la preferencia de estas amplias escenas urbanas o suburbanas pobladas de multitud de personajes en actividades diversas o simplemente solazándose al aire libre se da contemporáneamente en el mundo nórdico y en el italiano, sin olvidar que el caposcuola romano fue precisamente Van Laer, un holandés. Como hemos visto, las producciones de Mazo se acercan más al mundo nórdico; las bambochadas italianas se caracterizan por contener unas figuras más grandes que dejan mucho menos espacio al fondo urbano o paisajístico. Dentro de ello, al que quizá se aproxima más Mazo es a Johannes Lingelbach, artista alemán de este grupo dos de cuyas obras añado para su comparación con Zaragoza: Visita papal a San Pedro Extramuros y sobre todo Mercado en Campo Vaccino, donde la acumulación de figuras propia de estos artistas es menor.

Sobre la cuestión de la autonomía de Mazo en referencia a este cuadro hay que pensar que había realizado antes el Tabladillo y seguramente la Cacería del Hoyo, con lo cual no necesitaba ayuda para otra empresa de semejantes características. Además hay que recordar que estaba asignado al príncipe como pintor de cámara desde 1643 y es lógico que se hiciera cargo de la obra cuyos detalles determinó Baltasar Carrión.

Fuera del innegable aire de familia de las figuras de este lienzo y las del Tabladillo y más aún la Tela, algunas nos dan pistas concretas para ponerlo en relación con otros de Mazo sobre cuya autoría nunca-o casi nunca-se ha dudado. Por ejemplo, la pareja que conversa de pie cerca del margen izquierdo del lienzo reaparecerá una década después en el Estanque del Buen Retiro en la misma postura y con poquísimas variaciones; la mujer sentada de espaldas al espectador en la mitad exacta del cuadro, tras un grupo de tres hombres, se volverá a sentar con idéntica indumentaria al pie del árbol que se alza a la izquierda de la Fuente de los Tritones. Y el grupo de mujeres sentadas con vestidos de

tonos claros que aparece en el Tabladillo nos es presentado ya en la barca que está a punto de separarse de la orilla del Ebro a la derecha del cuadro. Hacia el lado contrario aparecen otras en la misma actitud y revelando en los pliegues de sus ropas la misma pincelada de las del Tabladillo. Más en general, los corrillos de tres hombres en conversación parecen una firma tácita en los tres cuadros de formato horizontal de nuestro artista. Las figuras del segundo término están ejecutadas de la misma manera que las de la Calle de la Reina; incluso el único personaje masculino de la citada barca dialoga con otros dos caballeros en medio del camino libre de este cuadro, si bien a quien más se parece, salvando las distancias, es a Pablillos de Valladolid. El rostro anguloso del eclesiástico que conversa con otro personaje junto al margen izquierdo del cuadro recuerda al del cardenal Borja, muerto en 1645 y retratado por Velázquez poco antes de esa fecha.

Los edificios, sobre todo las partes más lejanas y luminosas de la derecha, recuerdan los de la calle que conduce al fondo en el Arco de Tito, mientras que la hiedra de grandes hojas que adorna la roca sobre la cual figura la inscripción se parece en su factura recortada a las que rodean la parte baja de los troncos en Tito y Tritones, así como el trozo de fuste caído del Paisaje con un templo.

Con respecto al Tabladillo se observa un considerable progreso técnico; el pincel está más controlado, el toque es más fino y alargado y delimita las figuras de una manera más sutil que las manchas de grueso impasto de aquél. No hay tanta diferencia en cuanto a densidad material entre los planos avanzados y los lejanos, en lo cual hay al parecer un eco del "hueco" velazqueño que se sobrepone al "bulto" que intenta dar cuerpo a lo representado por la pura presencia de la materia pictórica. Sin embargo, en la figura de la vendedora de manzanas (extrema izquierda) se observa una factura muy semejante a las figuras del primer término del Tabladillo, factura que se abandona en el caballero y su montura que están a la derecha de dicha figura y casi a su misma altura. Pero por lo general prefiere añadir

brillo y relieve mediante pinceladas claras superpuestas a un fondo más liso, como ya sucede en la Tela, mucho más cercana técnicamente a Zaragoza que al Tabladillo.

Mazo se va aproximando, pues, a su maestro. pero tampoco ahora tiene tanta semejanza con él y con su pincelada libre, fina y alargada incluso en pormenores diminutos -como los de la Villa Médicis- como para confundirlo con él y atribuir a éste una obra como la presente, que revela lo mejor de Mazo en este momento y al menos en parte las claves de su evolución artística.

Bibl. -Stirling, 1865, 202-3; Lefort, 1880, 182-3; Curtis, 1883, 27; Lefort, 1884, 21; Cruzada, 1885, 153; Lefort, 1888, 75-6; Picón, 1889, 101; Stirling-Maxwell, 1891, III, 851; Beruete, 1898, 85; Dick, 1910, 4; Beruete, 1911, 108-10; id., 1913, 30-1; Beroqui, 1914, 27; S. Cantón, 1915, 135; Moreno Villa, 1920, 45; Mayer, 1922, 411; Allende, 1925, XXIV; Saltillo, 1933, 29; Lafuente, 1935, 119; Nordau, s.a., 305-6; S. Cantón, 1941, II, 374; id., 1953, 16; Fargue, 1946, s.p.; Jiménez Placer, 1947, 17-8; Gué, 1949, 232/511; S. Cantón, 1948, 144-5; Flèxa, 1959, 142; Arco, 1954, 75; Cavestany, 1954, 6; Pantorba, 1957, 119 ss.; Gaya, 1958, 229; Soria, 1959, 264; Bonet, 1960, s.p.; Bottineau, 1960, 558; Gállego, 1960, 27; Gaya, 1960, 472 ss.; Lorente, 1960, 183 ss.; Maravall, 1960, 58; Pita, 1960, 411; De la Puente, 1961, 196; Lozpya, 1962, 108; Subías, 1962, 28; Gué, 1963, 295; L. Rey, 1963, 174-5; Mc Laren, 1970, 51; Angulo, 1971, 210; Gállego, 1972, 102; Asturias-Bardi, 1973, 102; Gudiol, 1973, 200; Salerno, 1978, II, 250; L. Rey, 1979, 139; Pérez Sánchez, 1980, 42; L. Rey, 1980, 153; Exp. Tokio, 1980; Exp. Zaragoza, 1982, 37-8.

544.

Vista de Pamplona o Entrada de Felipe IV en Pamplona

1646-48

L. algo menos de 3,32 x 3,32

Destruído

Posible fragmento, L. 0,72 x 1,11. Madrid, Lázaro Galdiano.

Otro posible fragmento, L. 0,73 x 1,09. Madrid, marqués de Casa Torres.

Copia, L. 0,56 x 0,91. Londres, Apsley House.

El cuadro habría sido comenzado antes que el de Zaragoza, ya que el viaje se inició en aquella ciudad, si nos atenemos al documento de Palacio antes citado, en el cual el rey expresaba su voluntad de hacer el viaje a Aragón "por el reino de Navarra"; además es mencionado ya en 1646 en el Obelisco histórico, según el cual pareció al príncipe "hallándose con su Magestad en la Ciudad de Pamplona q se pintasse de punto baxo, i mandó a Juan Bautista Martínez Maço, Vxer de Cámara de su Magestad, i Pintor de su Alteza, I muy favorecido, natural de Cuenca... la dibujasse, i le advirtió que para hermosearla pusiésse en los términos más propinquos a los ojos diversidad de figuras, assí de hombres como de mugeres, en traje Guipuzcoano, Vizcaíno, Roncalés y Provinciano, cuya variedad, i edificios, son hermosa detención de la vista. Consiguióse el acierto,... pero la que mereció mayor agrado en su Alteza fue çaragoça..."

Pero no fue terminado entonces: Mazo tendrá que volver a la capital navarra, desde donde escribe en 13 de agosto de 1648 una carta a Ustárrroz para pedirle un rótulo latino para este nuevo lienzo: "En cuanto a la merced que V.M. me hiço en el cuadro de çaragoça fue en latín y así a de ser estotro... Ello a de [ser] escrito más brebe de palabras que sea posible...".

Según un documento que citan varios autores, Mazo fue recomendado a Felipe IV, ya muerto el príncipe, para que aquél "le mandase ir a Pamplona, con 200 escudos, a pintar la descripción de aquella ciudad y castillo". No se hace referencia al hecho de que el cuadro tenía que estar más que empezado antes de la muerte de Baltasar Carlos según los detalles que da Ustárrroz; tal vez fue a terminarlo y alargó su estancia al menos hasta agosto del 48, fecha en que su preocupación por el rótulo hace suponer que lo habría concluido recientemente.

Se desconoce si este segundo viaje fue realizado desde Zaragoza o, como parece más probable, después del regreso a Madrid de la comitiva real y dando tiempo al monarca para que tuviese deseos de ocuparse de tales asuntos ya algo recuperado de la pérdida de su hijo.



Sea como fuere debo consignar la al menos aparente contradicción entre estos documentos, que nos proporcionan pistas difíciles de concordar.

Por otro lado, en el inventario del séptimo marqués del Carpio (1651) se cita "una pintura en lienzo del sitio de Pamplona pintada los trajes de Navarra con algunos retratos de criados de palacio de mano de Juan Baptista del Mazo de vara de cayda y bara y terçia de ancho con su marco negro tassado...", que vuelve a aparecer con una pequeña diferencia de tamaño en la almoneda de los bienes del marqués. Esta versión pasó a la iglesia de San Benito el Viejo de Valladolid el 10 de octubre de 1691, según consta en el archivo de la casa de Alba.

Otra mención hay en el inventario de las pinturas de Valentín Carderera: "Entrada en Pamplona del Infante Don Fernando de Austria con las figuras, por don Juan de Mazo (corrigiendo Diego Velázquez). Como vara y media de ancho. Bastante estropeado (fragmento). 1000 rs.". No sabemos si era adaptación del cuadro de Mazo a la entrada de otro personaje o si el nombre de éste está consignado erróneamente.

Aún apareció otra versión en la carta de dote de don José Manuel Franco, furriel mayor del regimiento de guardias de infantería del rey, con fecha 1730: "Mas otra pintura del sitio de la ciudad de Pamplona, de Juan Bautista del Mazo, con su marco negro y dorado, de vara y quarta de de ancho y tres quartas de alto, 200 rs.". Nada se puede aventurar acerca del carácter de copias o fragmentos de estas pinturas.

El original aparece en el inventario del Alcázar de 1686, localizado en los tránsitos angostos sobre la casa del tesoro: "Otro lienzo de quatro varas de largo y poco menos de alto, pintado el castillo de Pamplona, con un País y mucha gente en aquellos trajes, mirando la entrada del Rey nuestro señor Don Phelipe quarto, con las armas reales de Navarra; original de Juan Baptista del Mazo". Seguía allí en 1700; se añade al texto anterior la tasación en 400 doblones.

Palomino ~~elogia~~ el quehacer de Mazo basándose en las vistas de Zaragoza y Pamplona, que le llamarían la atención con sus animados grupos de figuras más que sus delicados rincones de jardines: "Pintó admirablemente cosas de montería, y sitios de ciudades: por lo cual fue de orden de Su Majestad a hacer una pintura de la ciudad de Zaragoza, y el fuerte castillo de Pamplona; las cuales pinturas yo he visto en el pasadizo de la Encarnación, antes que se colocase allí la Real Librería; y cierto, que son cosa excelente: pues no sólo están los sitios ejecutados con gran puntualidad; sino con historiejas de aquellas casualidades, que en el campo suelen ocurrir, merendando unos, y paseando otros, ya a pie, o ya a caballo, observando los trajes de aquel tiempo, o estilo de la tierra, con tal propiedad, y tan bien regulada la degradación de las figuras, según sus distancias, que es una maravilla; pues de la proporción de las inmediatas a el castillo, o murallas, se puede inferir la grandeza de sus fábricas".

Si las proporciones de la copia londinense son las mismas que tenía el original, el "algo menos" de la altura debía de ser bastante, pues vendría a medir poco más de dos metros, es decir, el tamaño y formato serían muy semejantes a los de Zaragoza. Siguiendo dentro de dicha hipótesis, la relación de medidas del fragmento del Museo Lázaro equivaldría a la parte correspondiente del cuadro original, al cual habría pertenecido efectivamente.

Gracias a la pequeña copia conservada en Londres podemos al menos juzgar la traza general, que es semejante a Zaragoza pero diferenciada sobre todo por el punto de vista mucho más elevado, que confiere al cuadro un aire más primitivo y ligado a la tradición de las obras de carácter topográfico de la década anterior. El resultado es desde luego menos hábil e interesante que la presentación "de perfil" del caserío y torres de Zaragoza; queda menos espacio para el cielo; también se elimina el vacío central que en aquella y en la Cacería del Hoyo recor-

daba a flamencos y franceses como Alsloot y Callot. Las figuras del primer término están agrupadas de manera semejante, pero no hay el sentido lineal, de clara lectura de izquierda a derecha, que hay en ambas, sobre todo en Zaragoza. La más velazqueña es un caballo con su jinete que a la izquierda del cuadro se alza en corveta; recuerda especialmente el retrato ecuestre de Felipe IV de 1635.

Bibl.- Stirling, 1865, 271; Curtis, 1883, 28; Cruzada, 1885, 151; Picón, 1889, 101; Stirling-Maxwell, 1891, 851; Beruete, 1898, 85; Cat. M. Wellington 1901, 191-2; Beruete, 1911, 118-12; S. Cantón, 1915, 135-6; Exp. Londres, 1920, 64; Mayer, 1922, 424; Apraiz, 1923, 274-7; Loga, 1923, 310; Huarte, 1924, 43-4; S. Cantón, 1941, II, 374; Pita, 1952, 230-1; Cavestany, 1954, 6; Pantorba, 1957, 120; Gaya, 1958, 66; Soria, 1959, 285; Lorente, 1960, 183; Exp. Madrid 1960, 110-1; Gué, 1963, 302-4; L. Rey, 1963, 175; Salas, 1965, 220; McLaren, 1970, 51; Angulo, 1971, 210; Agulló, 1981, 221; Exp. Zaragoza 1982, 38; Kauffman, 1982, 82; Exp. Bruselas 1985, I, 369.

545.

### El arco de Tito

H. 1657

L. 1,46 x 1,11

Madrid, Prado, 1212

En el inventario de Aranjuez de 1794 (última pieza del guardarropa): "Quatro pies de largo y cinco y quarto de alto, país con ruinas de arquitectura y se ve un magnífico arco y una figura sentada tocando una flauta-Mazo-800". A partir de mediados del siglo XIX fue atribuido a Velázquez; la comparación con sus Vistas es muy reveladora, pues al tratarse básicamente del mismo motivo pone de manifiesto las diferencias que separan a ambos artistas en cuanto a técnica y concepción y por supuesto a las dos épocas que representan, separadas por veintisiete años. Mazo conserva aunque de forma atenuada -como en la mayor parte de sus obras de este período- la frontalidad característica de

los dos cuadritos velazqueños, pero abandona la simetría y el sentido clásico de éstos. El motivo central del arco es desplazado a un lado, quedando espacio libre para introducir otros elementos y dar lugar a una estructuración más barroca; este sentido tiene también la perspectiva que aprovecha el vano del arco para asomarse, creando una profundidad material muy diferente de la puramente aérea que interesa a Velázquez en su segunda Vista. Se rompe así el recogimiento de éstas, efecto ya causado por la apertura de la parte superior, de la que Velázquez había eliminado casi totalmente el cielo por la aproximación del punto de vista.

La arboleda del jardín Farnesio recuerda por su oscuridad y opacidad casi más que a los cipreses de las Vistas al fragmento de paisaje que Velázquez hizo asomar en su Retrato de Cristóbal Suárez de Ribera (1620), de apretada factura sevillana.

El árbol de la izquierda, fino y nervioso, ayuda a establecer una diagonal que se inicia en la Turris Cartulana y termina en el propio arco, quebrándose en la horizontal de su ático, y se repite a nivel inferior desde una prominencia de aquella hasta el fondo de casas iluminadas, pasando por las ramas intermedias del árbol, las copas más altas del Farnesio y la tapia con espadaña que desciende en marcada perspectiva lineal. Esta segunda diagonal es agudamente destacada por la luz no sólo en la calle lejana sino también mediante las nubes en su parte más alta.

Mazo corrige en este lienzo la vacilación perspectívica que suele caracterizarle y que en la Fuente de los Tritones hace que no coincidan los puntos de vista respecto al primer término, demasiado alto, y al fondo, ya que los árboles parecen verse mucho más de frente.

La visión del monumento en ruinas sobrepujado por el álamo alto y atrevido -tipo de árbol que tanto repetirá Agüero- justifica la relación que estableció Justi entre la pintura y los temas literarios y eruditos que surgen al calor de la meditación sobre la fugacidad del tiempo y sobre las pasadas grande-

zas de los pueblos, principalmente de Roma. La ruina es interpretada como ~~imagen~~ de la muerte, contrastada por la presencia de la pujante vida de la naturaleza. El pastor que toca la flauta representado sobre un trozo de mármol, desprendido quizá del propio arco, se contrapone de alguna manera a los emperadores, tribunos y guerreros que en su tiempo frecuentaron aquellos parajes. Su figura repite literalmente la del Apolo que toca el violín en una obra de Claudio de Lorena, Apolo custodiando los rebaños de Admeto (h. 1645), que Mazo pudo haber conocido en Roma.

Aunque la relación sea muy lejana y sólo pueda plantearse de manera hipotética, vale la pena mencionar que en el vano del Arco triunfal de Domenichino hay también dos figuras diminutas que lo contemplan y a un lado un pastor con sus ovejas. No es imposible que Mazo conociera la pintura, más bien en Roma que en Madrid pues al parecer ingresó más tarde en las colecciones reales. Entre los grabadores es costumbre introducir figuras de pastores con sus rebaños solazándose junto a las ruinas, así como vegetación que se filtra y esparce por todas partes, elementos todos ellos que pueden tener una carga simbólica o bien una función meramente ornamental. Añado una estampa de Petrus Stephanus muy expresiva a este respecto.

Mazo alcanza en esta pintura una finura técnica y cromática que ya no superará. Parece haberla realizado alejado de los convencionalismos del oficio cortesano y su pincel ~~semeja~~ moverse con gozo y libertad. La pasta pictórica es muy fina, salvo en los retoques blancos que marcan reflejos luminosos en nubes o relieves; en estas zonas es visible una cierta grumosi-  
dad. La pincelada es más larga y fluida que hasta ahora, como si solamente en Italia hubiese podido tratar de imitar la de su suegro. La agilidad e indefinición del tratamiento del árbol parece querer trasladar la impresión visual del movimiento, lección que aprendió sin duda de las Vistas de la Villa Médicis. La arquitectura está resuelta mediante un juego de superficies más o menos sombreadas; en cuanto al cielo de vivo azul veraniego,

se atreve por fin a animarlo con rápidos rasgones de nubes blancas. En pocas palabras, <sup>M</sup>azo pone aquí de manifiesto que ha captado el mensaje fundamental de la técnica de Velázquez, el resultado pictórico no como corporeidad, no como realidad objetiva e inmutable sino como pura impresión visual que cambia constantemente merced a la luz y al aire.

Esto hace sospechar la posibilidad de que el cuadro fuese pintado o al menos esbozado del natural, con lo cual su carácter de "discípulo" de las Vistas de Velázquez sería completo.

Bibl.-Stirling, 1865, 253; Curtis, 1883, 25-6; Cruzada, 1885, 335; Beruete, 1898, 85; id., 1911, 115-6; Beroqui, 1914, 45; <sup>M</sup>ayer, 1922, 424; Jiménez Placer, 1947, 16; Flèxa, 1949, 142; Caturla, 1955, 74-5; Soria, 1959, 285; Justi, 1953, 286-9; Bonet, 1960, s.p.; Díez del Corral, 1960, 287; Gaya, 1960, 477; Gué, 1963, 306-7; L. Rey, 1963, 175; Angulo, 1971, 210; Asturias-Bardi, 1973, 112; Salerno, 1978, I, 350; Exp. París 1976, s.p.; Exp. Belgrado 1981, 74; Exp. Madrid 1985, 156.

546.

#### Jardín palatino

H. 1657

L. 1,48 x 1,11

Madrid, Prado, 4216.

En el inventario de Aranjuez de 1794 (pieza de la mesa): "...El otro vistas de un jardín en que hay una estatua sobre un pedestal ...900". Como los restantes de la serie, en el catálogo del Prado de 1843 recibe atribución a Velázquez, ~~error~~ <sup>que ya aparecía</sup> en el inventario de Eusebi (1828). Más avanzado el siglo se quiso ver el Alcázar de Madrid en el palacio-fortaleza que se alza al fondo, aunque el escenario corresponde mejor a algunos de los plácidos rincones romanos contemplados por Mazo en su viaje y reelaborados por su fantasía, pues es más que posible que el artista lo compusiera a partir de elementos vistos en la realidad; al menos el palacio es difícil de identificar ~~con~~

nningún edificio romano existente. De ser así hay que destacar el progreso reslizado por el pintor, ya que logra una impresión de conjunto armónica y serena en la cual la leve diagonal -álamos y cipreses- no desequilibra el efecto básicamente frontal y horizontal. La luz del inicio del crepúsculo está muy bien captada y revela influencia de Claude; le sirve para destacar dramáticamente el agudo acento del grupo de cipfeses, que imita sin duda el de la segunda Vista Médicis, y para modelar a su gusto la estatua de Júpiter con el rayo en la mano, que copia el Júpiter Farnesio de Florencia.

La técnica que aplica a las figuras es el desarrollo de la que ya empezó a practicar en Zaragoza -y tal vez en la Tela feal, que utilizamos como referencia sólo con reservas por las dudas que rodean su fecha e incluso su autoría-, donde vemos que algunas figuras están ejecutadas con una factura más suelta y redondeada que otras; esta alternancia se manifiesta también en los Tritones y continuará en mayor o menor medida en toda la serie: lo evidente es que dicha técnica entra en juego cuando se trata de una escena de carácter esencialmente imaginario, mientras que la otra, más apretada e insistente y acompañada de tonalidades más oscuras y menos transparentes, se reserva para los personajes de aire más familiar y cotidiano. Los de nuestro Jardín pertenecen sin duda al primer grupo, como se deduce incluso de sus vestimentas, pues salvo la mujer que se asoma al bajo pretil del primer término -acaso cita de la indeterminada figurilla que otea desde la balaustrada en la primera Vista medicea- todas se envuelven en túnicas de aire clásico. El niño del primer término parece copiado de la Bacanal de Tiziano, lienzo con el cual Mazo tendría gran familiaridad.

La pasta pictórica es en todo el lienzo ligera y plana; las tonalidades son reducidas y sólo contrastan con ellas los colores vivos y aplicados en pequeños toques de los ropajes.

Bibl. - Stirling, 1865, 255; Curtis, 1883, 26; Cruzada, 1885, 335; Beruete, 1898; Beroqui, 1914, 15-6; Nordau, s.a., 306; Justi,

1953,327;Gué,1963,307;Dick,1910,11;Angulo,1971,210;Exp. Madrid, 1984,160.

### 547- Paisaje con un templo

H. 1657

L. 1,48 x 1,11

Mdrid, Prado, 1217

En el inventario de Aranjuez de 1794 (última pieza del guardarropa): "Otro igual, ruinas de un templo con columnas, una figura a la puerta de él, otra de rodillas, ofreciendo y varias en distintas actitudes - id [Mazo] -800". Hasta fines del XIX no se menciona la figura de Mercurio y sólo muy recientemente se ha identificado el tema con el de Mercurio y Hersé (Metamorfosis,II).

Este lienzo es, después de Tito, el más claro y luminoso de la serie; en cuanto a la composición es el más lorenesco con su pórtico monumental visto en perspectiva, que recuerda los que dominan en varias obras del francés y muy especialmente el del dibujo 6 del Liber Veritatis, que corresponde a un perdido Puerto de 1636. Lorenescos son también los trozos de fuste y la basa caídos en primer término y medio cubiertos por hiedras y matas; son muy semejantes a los del Paisaje con el entierro de santa Serapia.

Es difícil decidir si este cuadro, al igual que el anterior y el siguiente, fueron pintados en Roma o a la vuelta a Madrid, mientras el pintor conservaba aún en su retina las impresiones recibidas. El carácter semifantástico de los tres hace pensar más bien en la segunda posibilidad, o en una intermedia que supusiera una ejecución abocetada que luego se completaría en el taller. Lo cierto es que aquí la técnica es espléndida y contribuye a la impresión unitaria que el cuadro produce, tan trabajosamente conseguida por el artista desde las primeras obras que conocemos de su mano. El conocimiento de las producciones del barroco italiano va calando en sus modos de



hacer, confiriendo a sus realizaciones una monumentalidad del todo ajena a lo habitual en el ambiente cortesano madrileño.

El de estos cuadros no es un clasicismo meditativo y sosegado como el de Velázquez, sino dinámico y en ocasiones con un punto de dramatismo, por obra sobre todo de los acertados celajes poblados de luces inciertas y de rasgadas nubes. Estas se destacan del fondo merced a su tratamiento con pasta espesa y blanca, tal como hará su discípulo Agüero, que también adopta los impresionistas toques de luz visibles aquí en algunas hojas del difuminado árbol de la derecha.

Frente a sus modelos lorenescos, Mazo opta por tratar el conjunto y sobre todo el paisaje con una técnica sfumata que aumenta el carácter ensoñado y ensoñador del cuadro. Contribuyen a ello la finura del colorido, bajo pero armónico, el azul rosáceo del crepúsculo y el gris de la arquitectura, que se iguala casi con el de las nubes a contraluz cuya función es enmarcar y destacar la figura algo imprecisa de Mercurio. Mazo ha evitado la monotonía que podría resultar mediante el juego de luces y sombras en los elementos arquitectónicos y la acertada estratificación de las nubes.

La manera desflecada de ejecutar la vegetación que pende de la arquitectura seminujosa es muy característica de Mazo y será heredada sin revisión por Agüero.

Bibl. - Curtis, 1883, 26; Cruzada, 1885, 335; Beruete, 1898, 51-2; Beroqui, 1914, 46; Mayer, 1928, 422; Justi, 1953, 777; Gaya, 1960, 476; Exp. Barcelona 1961, nº 16; Gué 1963, 307; Angulo, 1971, 210; Exp. Tokio 1980; López Torrijos, 1982, II, 1184; Cat. Madrid, 1984, 158.

548-

Paisaje con edificio clásico

H. 1657

L. 1,48 x 1,11

Madrid, Prado. Dep. en Sevilla, Casa de Murillo. (1213)

En el inventario de Aranjuez (1794) en entrada conjunta con Jardín palatino (pieza de la mesa): "Dos de quatre

pies de largo y cinco y cuarto de alto, el uno de ruinas de arquitectura y dos figuras una de hombre y otra de muger...Mazo - 900".

Aunque la poderosa fábrica arquitectónica que domina la composición ha sido relacionada con el Coliseo, algunos de los detalles -la doble columna adosada con nicho central, la ménsula en la clave del arco, la ordenación del friso- recuerdan más al propio arco de Tito. bien conocido por el pintor. No obstante, la vista más o menos desde el interior de la más famosa ruina de la Antigüedad era un tópico en el género y atrajo a pintores de todas las procedencias por su monumentalidad y su simbolismo, amén de la oportunidad que les ofrecía para lucir habilidades perspectívas. No en función de fuente inmediata sino de ejemplo de comunidad internacional de gustos e intereses presento una vista del Coliseo compuesta por Stephanus y grabada por Hondius; nuestro cuadro podría ser un fragmento de esta vista, elaborado y romantizado por un estilo más tardío y más atento al pintoresquismo que al arqueologicismo.

Más directamente próximas son seguramente las arquitecturas del Paisaje con las tentaciones de san Antonio Abad, obra de Claude enviada al Buen Retiro en fecha temprana. Esta semejanza se refiere desde luego a su función y disposición en el cuadro y no a su tipo arquitectónico propiamente dicho.

Es el único caso dentro de la producción de Claude en que el espectador se sitúa, si no en el interior de una construcción, sí a mitad de camino entre exterior e interior. La iluminación tenebrista en contraste con la luz natural del exterior acentúan este efecto y nos hacen sentirnos "dentro", creando casi una impresión de gruta que es aumentada en el cuadro de Mazo por el perfil ondulado de la quebrada pared de la derecha. En ambos, pilastras y arcos llegan hasta el margen superior, dando lugar a un espacio cerrado y oscuro.

Los fragmentos desplomados y adornados por las hiedras que han ido creciendo a su alrededor recuerdan, como ya veíamos en el Paisaje con un templo, detalles análogos en

obras del Lorenés.

Las figuras, vestidas a la antigua, tienen como función evidente establecer la escala y aumentar por contraste la sensación de monumentalidad.

La composición tiene un tono fantástico e imaginativo que hace suponerla realizada de forma independiente del natural pero partiendo de lo observado en Roma y muy poco después del retorno de Mazo a Madrid.

Las ramas de la derecha están ejecutadas con la técnica fluida y deshecha propia del artista en esta época; la arquitectura está resuelta como otras veces a base de sombreados, pero resulta más plana que las de Tito y el Paisaje con un templo.

Bibl. -Curtis, 1883, 26; Cruzada, 1885, 335; Beruete, 1898, 52; Mayer, 1928, 424; Justi, 1953, 777; Exp. Barcelona 1961, nº 10.

#### 549. La fuente de los Tritones

H. 1657

L. 2,48 x 2,23

Inscripción en la base: "Por man/dado de su magd/año 1657/  
Gratiar. Autoregratia/haud in memor  
gratiar/D.D."

Madrid, Prado, 1213

En el inventario de Aranjuez de 1794 (pieza del cubierto del cuarto de la reina): "Siete pies y tres cuartos de largo y ocho y tres cuartos de alto, un país con la fuente de los Tritones que está en los jardines de Aranjuez. id [Mazo]. 1500". Ya Eusebi lo da a Velázquez en 1828 y bajo su nombre aparecerá en los catálogos de l Prado hasta hace poco tiempo, no siendo aún aceptada la autoría de Mazo de forma decidida por muchos especialistas a pesar del evidente parentesco con el festo de la serie.

He asignado al cuadro la fecha (aproximada) de 1657 porque, figurando ésta en la inscripción de la fuente -que

subsiste en la actualidad en el madrileño Campo del Moro-, ha de ser la de su colocación en aquel lugar y el cuadro tiene seguramente un carácter conmemorativo de la inauguración de aquélla. El no poseer ninguna obra de Mazo posterior a Zaragoza y anterior a los lienzos a lo alto iniciados a raíz del viaje a Italia dificulta enormemente el entendimiento de la evolución del artista. La duda surge al intentar colocar esta obra entre las restantes de la serie. Su mayor frontalidad y superior torpeza en las figuras respecto de Tito, el Jardín y el Paisaje con un templo podrían hacer suponer que fuese anterior, es decir, el único realizado antes del viaje, pero por una parte vemos que ese mismo tipo de figuras se halla en el Estanque y en la Calle de la Reina, obras que fevelan el aprendizaje romano asimilado ya en Madrid; por otra, el carácter frontal y descriptivo se debe al carácter conmemorativo del cuadro, que no deja tanta libertad a la imaginación poética de Mazo, cuya capacidad técnica no era además tan grande como para permitirle adaptarse de manera flexible a las condiciones realistas de los encargos de este género.

Esta frontalidad obligada es resuelta por Mazo mediane el recurso de envolver la fuente y toda la escena con árboles y frondas que se elevan hasta el margen superior del lienzo; así destaca el mármol blanco, al contrastar con la vegetación, mucho más que se se recórtase sobre el cielo.

Ha llamado la atención de numerosos autores la desproporción entre las figuras y la fuente, que parece gigantesca; hemos visto en otras obras cómo éste es un defecto inherente a la ejecución de Mazo, pintor bien dotado y mejor enseñado pero con un poso de torpeza y arcaísmo que nunca superará totalmente. Más chocante es aún la excesiva diferencia de tamaño entre las cuatro figuras del primer término y las cuatro que se hallan más cerca de la fuente, diferencia no justificada por la distancia aparente y fallo menos perdonable que la monumentalización de la fuente. Todas estas figuras son primas e incluso hermanas de las que aparecían en otras obras de Mazo; la mujer sentada al pie del árbol ya nos fue presentada por él en Zaragoza; los

dos eclesiásticos de manteo recuerdan personajes del mismo lienzo; en cuanto a la mujer sentada ante otra que da la espalda al espectador, repite literalmente la que centra un boceto o fragmento que pasó por el comercio inglés junto con otro de iguales características y que podemos atribuir sin dudas al artista conquense. Es muy probable que Mazo ejecutase del natural bocetos -seguramente muchos más, perdidos o al menos no sacados a la luz de la imprenta- y que luego echara mano de ellos para componer sus escenas casuales, método que fomentaría precisamente la desproporción entre las figuras y la incorrección en las perspectivas por ellas establecidas.

En cuanto al paisaje, Mazo parece haberse fijado especialmente en los fondos de los retratos de cazadores de su maestro, más deshechos y algodonosos que los de los ecuestres aunque no medían muchos años entre ambas series. En unos y otros, como en San Antonio Abad y san Pablo Ermitaño, se contempla el conspicuo tipo de árbol cuyo tronco se viste de frondas y hojarasca desde su mismo arranque, tipo al que pertenecen los que son segundos protagonistas en los Tritones. En las copas se observa la divergencia respecto de la técnica velazqueña, que conserva la impresión visual diferenciada, la individualidad del objeto, a pesar de lo sumario del tratamiento, mientras que Mazo siempre tiende algo a emborronar y presenta una superficie homogénea. En esencia está haciendo lo mismo que en la parte superior izquierda del Tabladillo, si bien aquí es efecto final es mejor, como es lógico dado el tiempo transcurrido y el evidente progreso del artista.

En la fuente se pone de manifiesto que ya había afinado y alargado su pincelada como es propio de las restantes obras de este período; las esculturas son muy semejantes a las del Jardín palatino y el Estanque. Está claro que se permite una soltura de pincel mucho mayor que cuando representa a personas vivientes, y aún veremos que establece de nuevo diferencia entre las que suponemos observadas en la realidad y las añadidas

por su imaginación y su sentido decorativo. Esto nos revela, más bien que flexibilidad para adaptarse a distintos tipos de elementos, un cierto simplismo en la aplicación de recetas previas, repetidas sin mayor experimentación.

Bibl. - Stirling, 1865, 125; Lefort, 1880, 180; Curtis, 1883, 26; Cruzada, 1885, 335; Lefort, 1888, 72; Stirling-Maxwell, 1891, II, 735/814; Beruete, 1898, 51-2; Dick, 1910, 10; Beruete, 1911, 116-8; Beroqui, 1914, 45; Pompey, 1921, 117-8; Mayer, 1922, 424; Loga, 1923, 312; Nordau, s.a., 306; Jiménez Placer, 1946, 16; Flèxa, 1949, 142; Justi, 1953, 327-30; Gaya, 1953, 857; Soria, 1959, 285; Bonet, 1960, 128; Díez del Corral, 1960, 290; Gaya, 1960, 476-7; S. Cantón, 1961, 12; Stevenson, 1962, 101; L. Rey, 1963, 178; Asturias-Bardi, 1973, 108; Gué, 1963, 309; Angulo, 1971, 210; Salerno, 1972, I, 348; Cat. Exp. Madrid, 1981, 195.

#### 550. El estanque del Buen Retiro

H. 1658-8

L. 1,48 x 1,14

Madrid, Prado. Dep. en el Museo Municipal (1215)

Descrito en Aranjuez (1794), primera pieza del guardarropa: "Quatro pies de largo y cinco y medio de alto, Un País en que se ve un grande estanque y una torrecilla en medio y a la orilla una barca con marineros- Id. [Mazo] -900".

Mazo ha regresado ya de Italia y aplicará a sus últimos paisajes madrileños la experiencia de todo lo visto allí y la pincelada más fluida que nunca que desarrolla a partir de su aprendizaje con Velázquez y de su actividad como copista de Tiziano y Rubens. La fecha de referencia se confirma por la inclusión de la estatua de Venus que preside la Ofrenda de Tiziano, que llegó a Madrid ese año y que de inmediato conocerían los pintores de corte. Además figura en el cuadro una de las torres que se construyeron en los ángulos en la misma fecha.

En este lienzo se combinan la serenidad y con-

tención clásica del Jardín Palatino y el espíritu prerromántico de Tito, el Paisaje con un templo y la Calle de la Reina. El enfoque de la escena vuelve a ser frontal debido a la exigencia de la representación de un sitio auténtico con la mayor fidelidad y riqueza de detalles posible, pero lo anima hábilmente con objeto de evitar la monotonía: el quebrado pretil del primer término, los altos álamos -que exageran seguramente los que hubiera en la realidad- y la escultura que se destaca ante ellos. El cielo, atravesado por los reflejos del atardecer, y la barca, que avanza hacia el centro del estanque produciendo una ligera espuma, añaden un cierto dinamismo a la quietud de la escena.

Las dos figuras del primer término, que ya conocimos en Zaragoza, dan la impresión de haber sido puestas allí sin contexto argumental alguno -como es por otra parte usual en nuestro pintor-, sólo para justificar la existencia del jardín, siempre en función del hombre. Entre ellas y todos los elementos del primer plano, -pretil, pavo real, estatua - sigue existiendo la desproporción que parece inevitable destino de Mazo en cuanto tiene que componer a partir de la realidad.

La estructura del cuadro recuerda la del Paisaje con castillo de Momper (con figuras de Brueghel), conservado en colección particular madrileña. Como en el ya comentado paralelismo de Alsloot y la Tela real y Zaragoza, hay en ambos una primera zona oscura (tradicional en los modelos paisajísticos flamencos), un gran vacío intermedio y una lejanía de paisaje. Si en el otro ejemplo se sustituía el agua del lienzo flamenco por la tierra en el caso de la Tela, aquí el agua del estanque sustituye a la tierra del prado, que al estar cercado por los tres lados más alejados del espectador acentúa la semejanza con el estanque. Ambos paisajes, de formato muy parecido, están además enmarcados por los altos árboles de la derecha y por los de la izquierda, más bajos sobre todo en el español.

Al desconocer la historia del lienzo de Momper

no se puede asegurar que Mazo lo pudiese conocer; me limito por tanto a señalar una analogía estructural ya observada en otras obras nórdicas y españolas y que no deja de ser significativa en cualquier enfoque del análisis.

En la técnica se observa el sfumato característico de Mazo en estos años; las partes densas de la vegetación se convierten en una mancha indefinida, efecto que favorece el oscurecimiento de los barnices, que en esas partes resulta en una tonalidad plana verde oscura. Como ya comentaba acerca de otros cuadros, la pasta es muy fina y deja ver la trama de la tela; en las figuras añade pequeños grumos de color o blancos para resaltar los reflejos más vivos. Igual sucede en la celaje poblado de las nubes grises que aparecían en el Paisaje con un templo y cuyos bordes iluminados se destacan con veloces trazos blancos zigzagueantes. Es el cuadro de Mazo que más espacio deja al cielo, casi verdadero protagonista de la pintura. Añade al estático conjunto un efecto lumínico y técnico más dinámico. Como en el caso de otros lienzos de la serie se deja sentir el eco de las experimentaciones de Claudio de Lorena sobre la luz natural y sus efectos en la impresión visual de los objetos y de los ambientes naturales.

Bibl.- Stirling, 1865, 263; Curtis, 1883, 26; Cruzada, 1885, 335; Beruete, 1898, 51-2; Nordau, s.a., 306; Justi, 1953, 327; Gué, 1963, 307-8; Angulo, 1971, 210; Exp. Madrid 1975, 140; Exp. Madrid 1981-82; Exp. Madrid 1981, 195; Bol. Museo del Prado, 9, 1982,

---

551. La Calle de la Reina en Aranjuez  
H. 1658  
L. 2,45 x 2,02  
Madrid, Prado, 1214

Igualmente registrado en el inventario de Aranjuez de 1794 (pieza de comer): "Siete pies y cuarto de ancho y ocho



y quatorce dedos de alto, país con vistas de la antigua entrada del Pardo y tres coches de seis mulas- id [Mazo] -2000".

La atribución posterior a Velázquez hizo que se quisiera identificar la escena con alguno de los viajes documentados del pintor a Aranjuez tal el realizado en 1642. La indiscutible autoría de Mazo hace rechazar de plano esta fecha para el cuadro, cuyas analogías con el resto de la serie, sobre todo con los que parecen más avanzados de ella, obligar a pensar en otra mucho más tardía.

Que Mazo estaba ya en Madrid en enero de 1858 nos lo confirma un documento firmado por él en la Villa en 23 de dicho mes. En este documento, conservado en el Archivo de Palacio y publicado por Zarco en 1870, el pintor acusa recibo del acrecentamiento por la furrñera con ocasión de las jornadas que hizo el rey a Aranjuez a lo largo del mismo mes de enero. Podría ser éste el viaje representado en el cuadro, pero no parece que se trate de una escena invernal por el aspecto de la vegetación y por la actitud de la gente, sentada tranquilamente en el suelo con unos trajes que no parecen de excesivo abrigo, pues en el de varias de las mujeres pueden verse simples mangas de camisa. De cualquier forma no hay que ceñirse en demasía a los viajes que tenemos documentados con la presencia de Mazo, pues constituían un acontecimiento muy frecuente en la vida de la corte y podemos suponer que el pintor participaría en su mayoría si no en todos. Tampoco hay que descartar la posibilidad de que Mazo fuese encargado de dejar constancia gráfica del mencionado viaje pero considerara más decorativo y pintoresco dotar a la escena de un ambiente primaveral o veraniego aunque no se correspondiera con la realidad.

Dentro del conche central se divisa a la infanta Margarita con el aspecto que presenta en los últimos retratos de Velázquez, lo cual concuerda con la fecha provisional que asignamos al cuadro.

La monumentalidad de las arboledas, el drama-

tismo del cielo y la voluntad barroquizante que se manifiesta en el enfoque asimétrico y en la vaga diagonal que ayudan a establecer las nubes revelan que la pintura fue realizada después de la experiencia italiana, así como el toque brumoso y veloz del pincel, propio de la última etapa de su evolución y que tan difícil de valorar resulta ahora por el ennegrecimiento de casi todos los cuadros. Un detalle curioso son las ventanas visibles entre los troncos próximos al margen derecho del lienzo, muy parecidas a las del muro de los Orti Farnesiani en Tito.

Como ya he señalado, las figuras están realizadas con mayor precisión que las de las escenas imaginadas, cuyo toque es más fluido y vaporoso, pero ya no se pueden comparar con las de sus primeras obras; ahora son tenues y se recortan más por el tono oscuro dominante que por la materia.

Los árboles recuerdan en buena medida a los de Claudio de Lorena, altos, frondosos y de un verde denso que contrasta con la luminosidad del cielo, si bien menos en Mazo que en Claudio por ser el cielo de éste más despejado. La semejanza con obras específicas del francés (Paisaje con Moisés, Vado de un río) es más bien genérica y no se puede hablar de una inspiración concreta. Si la hubo, hay que decir que Mazo no llegó a captar la luz característica de Claudio, que desde el fondo va invadiendo los términos hasta el primer plano, con lo cual los cuadros del español resultan más oscuros y sus masas arbóreas más planas y pobres.

Bibl. - Stirling, 1865, 124-5; Viardot, 1869, 57; Lefort, 1880, 72; Curtis, 1883, 26; Cruzada, 1885, 335; Lefort, 1888, 72; Stirling-Maxwell, 1891, II, 735; Beruete, 1898, 52; Dick, 1910, 10-11; Beruete, 1911, 118; Beroqui, 1914, 45; Mayer, 1922, 424; Loga, 1923, 312; Nordau, s.a., 306; Justi, 1953, 327/330; Díez del Corral, 1960, 290; Gaya, 1960, 476; Stevenson, 1962, 100-1; L. Rey, 1963, 177-8; Gaya, 1968, 409; Angulo, 1971, 210; Asturias-Bardi, 1973, 112; Gué, 1963, 308; Exp. Madrid 1986, 326.

## CIRCULO DE MAZO

552- Vista de Zaragoza

Madrid, col. particular

Se ha propuesto como versión previa a la grande del Prado y de mano de Mazo, hipótesis que no parece aceptable dado que los trajes de las damas corresponden a una moda bastante más tardía; por otra parte, el hecho de presentarse el puente íntegro se debería, más que a una licencia poética, a que la fecha del cuadro sea posterior a 1659, año en que aquél fue reconstruido. Todo ello, amén de la torpeza en el dibujo y en la proporción y disposición de las figuras, parece indicar que se trata de una copia posterior en un par de décadas al lienzo del Prado y no de un primer ensayo.

Bibl.- Exp. Zaragoza 1982, 37-8.

553- Paisaje con ruinas

L. 1,40 x 1,06

Madrid, Prado, 837

En el inventario del Buen Retiro: "Escuela italiana. País con unas ruinas vara de alto poco más de ancho-240". La diferencia de medidas se debe a que el lienzo estuvo doblado durante mucho tiempo; aún se observa la señal sobre todo por abajo. No obstante, el número del inventario (922) fue inscrito en el ángulo inferior derecho antes de doblarse, a pesar de que en aquél figuran las medidas reducidas. En el primer inventario completo del Prado (1857) se halla bajo una atribución a Iriarte a todas luces inaceptable pero que se ha mantenido inexplicablemente hasta su exposición en 1984.

Parece obra española próxima a Mazo, sobre todo a su Arco de Tito, que interpreta de manera fantástica pero aún reconocible. Las producciones italianas o francesas de este género tienen un carácter más solemne y acumulativo y generalmente

mayor calidad. El autor es un artista que ha conocido de cerca las obras de Mazo y el desarrollo y transformación de sus principios por Agüero, sin atreverse a imitar la pincelada valiente y original de éste. El gran árbol oblicuo y ondulado del primer término se debe seguramente a su influencia.

Palomino menciona como paisajistas a varios pintores madrileños cuya producción nos es actualmente desconocida; vale la pena recordar a Lorenzo de Soto, que fue discípulo de Agüero. Dice el autor que sus paisajes eran muy semejantes a los de éste, con lo cual no es muy probable que este lienzo le corresponda, aunque tampoco podemos descartarlo pues nada sabemos de las fases de su evolución. Tenemos también a Alonso del Barco, que estudió con José Antolínez y fue muy prolífico en esta modalidad; parece que su estilo habría de ser más avanzado y barroco de lo que en el cuadro puede verse. Por el momento es poco más lo que se puede aventurar.

La concepción espacial y el conjunto sereno y bien encuadrado recuerdan a Mazo, así como algunos detalles como las edificaciones del fondo y su manera de dejarse ver por el hueco del arco; la técnica tiene cierta relación con la del conqueuse pero es más torpe y escolar; se ha fijado en la ejecución del follaje de árboles como el de Tito pero la traslada de manera más lenta y minuciosa, si bien va aumentando la indefinición hacia el fondo mientras que Mazo baña toda su composición en su característico flou. Las hiedras y hojarascas que brotan entre las ruinas son típicas de Mazo y también de Agüero, del cual parece tomar detalles como la escultura que recorta en el cielo en segundo término, muy semejante a las figurillas del Puerto fortificado. De ambos artistas lo aleja el celaje sin nubes ni contrastes cromáticos, plano y sin interés. La rosácea iluminación de atardecer y el puentecillo manifiestan un acercamiento al Lorenés muy superior al propio de Mazo en cualquier momento de su actividad. La parte de la izquierda parece adaptada de alguna obra suya como Tobías y el ángel o Moisés salvado del Nilo,

ambas encargadas para el Buen Retiro. Otro punto de contacto con él es el árbol medio seco que acompaña y amplía el significado filosófico-moral de las ruinas; en Claude es frecuente este sentido "modal" de los árboles, que aparece por ejemplo en las Tentaciones de san Antonio Abad.

La técnica parece, pues, una imitación de la de Mazo, especialmente en la manera de sombrear las partes pétreas, pero más pobre; puede tratarse de un pintor algo posterior pero menos dotado; si es un discípulo de Agüero, fue incapaz de tomar de él la bravura y dinamismo de la pincelada, como tampoco le siguió en sus características tonalidades oscuras sino que prefirió la luminosidad típica de Claudio de Lorena. Es obra modesta de clara finalidad decorativa y secundaria.

Bibl.-S. Cantón, 1962, 308; Gaya, 1968, 444; Exp. Tokio 1980; Exp. Madrid 1984,

554-555 Paisaje con lago y puente y Paisaje con torreón

L. 1,44 x 1,07 y 1,39 x 0,99

Madrid, Prado, 834 y 835

Atribuidos a Iriarte en los inventarios decimonónicos del Museo junto con el nº 837, que representa un paisaje con un arco ruinoso y que está tan cercano a éstos en estilo y técnica, así como en medidas, que cabe afirmar que sean de la misma mano. Destaca en los tres el mismo espíritu de aproximación a la lírica de Claudio de Lorena, menos arqueologicista en las presentes obras. Es la misma en los tres cuadros la ejecución del follaje, de los finos troncos oblicuos y retorcidos, de los arbustos que penden de las rocas, de las hierbas apenas visibles en el suelo -oscuro sobre oscuro-, del sombreado de los perfiles rocosos. La torre del segundo cuadro y sus ventanas se asemejan a las de los edificios que se ven a través del último arco del Paisaje con arco en ruinas y a la parte de éstas que se alza sobre el arco principal, y recuerdan a detalles análogos en obras de Mazo. El puentecito del primero de nuestros cuadros es típicamente lorenesco y está aquí en la misma situación y función que en el 837. La iluminación, en fin, es un modesto intento de interpretación de la espléndida de Claude. La estructura de ambos debe mucho al maestro francés: el autor tuvo muy probablemente ante su vista el Paisaje con Moisés y el Paisaje con Tobías y el ángel, enviados para el Buen Retiro.

La técnica evidencia una derivación de Mazo como ocurría con el 837, que tiene mucho que ver con ellos en colorido y factura. La técnica de las rocas y su sombreado guardan grandes semejanzas con partes de los cuadros de Mazo. El cielo está resuelto a base de trazos oblicuos; dominan un tono grisáceo en las nubes, que poseen como en Mazo unos bordes blancos más empastados. Las lejanías son planas y pobres al igual que en el 837; hay también una puesta de sol lorenasca pero es en estos dos menos rosácea y acentuada.

Destacan los ramitos filamentosos que cuelgan de las rocas y edificios y que remiten de nuevo al ambiente de lazo y Agüero, como los toques menudos y manchados de las hojas. Se busca un efecto general esfumado como tratando de producir una impresión de soledad y melancolía. Al igual que en el 137, domina en el Paisaje con torreón la presencia de las ruinas inmersas en la naturaleza; es de notar la ausencia de figuras humanas, tan infrecuente en el paisaje español. En este mismo lienzo parece acentuar este sentido la puerta de la torre, tapiada con unos maderos, que revelan que se halla deshabitada.

Bibl.- Gaya, 1954, 122; Calvo Castellón, 1982, 278.

### 556. La Alameda de Sevilla

L. 0,88 x 1,22

Col. Kisters (Kreuzlinger)

Estuvo atribuida a Velázquez y también a su discípulo; algo se parece a las obras de la primera época de éste, pero tiene más que ver con los cuadros del primer tercio del siglo que representan zonas madrileñas de paseo y arbolado animadas por figuras que les dan un fuerte sabor costumbrista. Este parece más avanzado y suelto de técnica pero carece de la finura que caracteriza a la Calle de la Reina, obra de Mazo más correspondiente a esta modalidad.

A pesar de la confusión de fuentes y bibliografía se puede suponer que fue ésta la versión que pasó por la colección de Lord Clarendon, el Museo de Filadelfia y la colección Weitzner de Nueva York hasta llegar a su paradero actual.

Bibl.-Curtis, 1883, 28; Exp. Madrid 1960, 97; Exp. Madrid 1981, 116.

557. La Alameda de Sevilla

L. 1,06 x 1,60

De la galería de Luis Felipe de Orléans. A menudo confundida con la anterior, no se diferencia de ella en la perspectiva elegida pero sí en las figuras. En la Notice de 1638 se halla atribuida a Velázquez, así como en el catálogo de la venta de la colección (1853), donde también se menciona que fue adquirida a un canónigo de Sevilla. Fue adquirida por G.A. Hosking, de cuyas manos pasó a las de Kibble y posteriormente a las de William Farrer. Desde el mismo siglo XIX se carece de noticias sobre el cuadro.

Bibl. - Not. Gal. Esp. Louvre, 1838, 76; Cat. Luis Felipe, 1853, 61; Waagen, 1854, II, 259; Stirling, 1865, 189; Curtis, 1883, 28; Cruzada, 1885, 335; Stirling-Maxwell, 1891, II, 895; Battick, 1981, 194-5; Harris, 1982, 12.

558. Paisaje con figuras

L. 0,87 x 1,23

Londres, National Gallery

Las menciones decimonónicas lo titulan a veces "Duelo en el Pardo", sin que de la escena se pueda deducir tal cosa. Pasó por diversos propietarios londinenses hasta ingresar en la Galería Nacional en 1892. El grupo central está tomado directamente del que destaca en primer término en la Tela real, habiendo sido seguramente por ello atribuido a "Wazo o más genéricamente a "escuela de velázquez".

El hombre que está algo separado del grupo es el que sujeta los perros en la Tela bastante más a la izquierda; en este lienzo no tiene justificación su postura. La mula está más cerca del hombre de la derecha y un poco detrás de él. El terreno llano y abierto del fondo recuerda el vacío central de la Tela;



los árboles se asemejan algo a los de su interior.

No es preciso relacionar esta pintura con Mazo de una forma ni siquiera medianamente directa; es evidente que se trata de una copia de un motivo concreto y de una cierta inspiración en el paisaje, y ello puede remitir igualmente a un artista muy posterior a Mazo.

Bibl.-Curtis, 1883, 28; Cat. Nat. Gall. 1920, 302; id., 1925, 207; id., 1929, 229; L. Rey, 1963, 172; Mc Taren, 1970, 97.

### 559-560-Jardín con galgos y Jardín con patos

L. 2,47 x 0,84 y 2,47 x 1,14

Aranjuez, Palacio (?)

Pareja de entreventanas muy deterioradas y ennegrecidas. La relación -lejana- con Mazo se puede establecer a causa de los umbríos jardines que se vislumbran más allá de unas tapias; en el primero destaca un templete de aspecto fantástico y una balaustrada; en el segundo una alta torre de aspecto indeterminado. Los animales revelan fuerte influencia de especialistas flamencos como Vos y Snyders; en especial el galgo grande se parece a algunos del primero.

### OBRA NO IDENTIFICADA

#### 561. Montería de venados con Felipe IV

2 varas x 1  $\frac{3}{4}$  = 1,66 x 1,45

En Palacio en 1686 (pieza de la torre que cae al parque: "... De otra montería del Rey nuestro señor Don Phelipe quarto, tirando a unos venados, de mano de Juan Baptista del Mazo, marco negro". Sigue allí en 1700, tasada en 25 doblones.

#### 562. Montería de jabalíes con Felipe IV

2 varas x 1  $\frac{1}{2}$  = 1,66 x 1,24

En el mismo inventario y ubicación que el anterior: "Otra pieza de montería... del Rey nuestro señor Don Phelipe IV matando un jabalí, de mano de Juan Baptista del Mazo". En 1700,

tasado en la misma cantidad; en 1747 está en el oficio que da al patio sin mención de autor: "Otra de un país donde está el Rey Phelipe quarto cazando... original de mano no conocida en quinientos reales".

563. País

1 vara x  $1/4 = 0,83 \times 0,21$

En Palacio (1686), alcoba de la torre que cae al parque: "... De mano de Juan Bautista del Mazo, marco negro". En el mismo lugar en 1700, tasado en un doblón.

564. País del río Bidasoa con la entrega de las princesas

vara  $1/4 \times 2$  varas =  $1,04 \times 1,66$

Según el inventario de Palacio de 1686 estuvo en el pasadizo de la Encarnación: "Un país de el Río Vidasoa, quando las entregas de la señora Reyna doña Ana, el año de quince... sin marco". Sigue allí en 1700, tasado en un doblón. Como otras obras, no vuelve a aparecer inventariada tras el incendio de 1734, lo cual hace suponer que perecería en él.

Bibl. - S. Cantón, 1905, 195.

565. País con pórtico y figuras

2 varas  $1/2 \times 1 \frac{3}{4} = 2,07 \times 0,94$

En el Buen Retiro, 1794: "Juan Bautista del Mazo. País con un pórtico y varias figuras filencas... 2000".

566. País con jardines, estatuas, fuentes y la fachada de un templo

8 pies y 14 dedos x 7 pies y 6 dedos =  $2,50 \times 2,07$

En 1794 estaba en la pieza del cuarto del príncipe atribuido a Mazo y tasado en 1500 reales.

567-568. Dos vistas del Pardo

2 pies x  $7 \frac{1}{2} = 0,56 \times 2,10$

En Aranjuez (1794), galería del norte: "... Vistas del Pardo uno muy maltratado - Mazo- 1000".

569. País de noche

8 pies  $3/4 \times 7 = 2,31 \times 1,91$

En Aranjuez (1794), galería del norte: "... País de noche muy maltratado - Mazo- 600".

570. País nevado

9 pies x 8 =  $2,52 \times 2,24$

En Aranjuez(1794), sala de guardias del cuarto del rey, tasado en 900 reales y atribuido a Mazo; como otros se trata seguramente de obra flamenca.

541. País

2 pies y 7 pulgadas x 7 pies y 8 1/2 = 0,37 x 2,15 (los siguientes se indican en las mismas unidades).

Como los seis siguientes, figura en el inventario del Museo de 1834; éste se consigna en el Salón II y atribuido a Mazo.

542. País

2 y 7 x 7 y 7 1/2 = 0,73 x 2,15

También en el Salón II a nombre de Mazo.

543. País de efecto gracioso

2 y 4 x 7 y 6 = 0,66 x 2,11

En el Salón I como Mazo.

544-545. Dos Estudios de paisajes

5 y 7 1/2 x 4 y 5 = 1,60 x 1,24

En el Salón I como Velázquez

546. Estudio de un país

5 y 6 1/2 x 4 y 4 1/2 = 1,57 x 1,23

En el Salón I como Velázquez

547. Paisaje

8 y 11 x 7 y 4

En el inventario del Prado de 1857 como recibido de Aranjuez en 1847. "Estilo de Mazo" Dep. en el Tribunal Supremo por R.O. de 22.12. 1882. Destruído.

548. Asedio de una plaza fuerte

1,45 x 2,81

Venta marqués de Salamanca, 1867; en el catálogo se describe como vista a vuelo de pájaro del castillo de San Giovanni, según constaría en inscripción en lo alto del cuadro. Vendida en 450 francos. En 1869 aparece en la venta de la galería de Oudry con atribución a Mazo.

Bibl.- Cat. m. Salamanca, 1867, 10; Curtis, 1883, 321; Soullié, 1912, II.

549. Puerto de mar

0,72 x 1,16

Venta Madrazo 1856. "Algunos barcos se ven a la orilla, y varias gentes, algunas de ellas subidas a una escalinata a la izquierda. En medio de la playa se eleva una estatua, delante de la cual está un personaje arrodillado".

Bibl.- Cat. Gal. Madrazo, 1856, 91; Curtis, 1883, 321.

580-581. Patio interior de una ciudadela y Puerto de mar

L. 0,60 x 0,69

Venta López Cepero, París 1867, en unos 500 francos el primero. Con figuras de soldados, orientales y vendedores. En el segundo, un muelle y marineros embarcando carga.

Bibl.- Cat. L. Cepero, 1868, 13; Curtis, 1883, 321; Soullié, 1912, II.

582. Paisaje

L. 1,07 x 1,63

Venta Osuna 1896.

Bibl.- Cat. Osuna 1896, 25.

583. Paisaje del Buen Retiro con asesinato

L. 0,66 x 0,59

Venta vizcondesa de Benavente 1896. "En el primer plano, en la sombra, se ve una escena dramática de asesinato".

Bibl.- Cat. cond. Benavente 1896, nº 23; Soullié, 1912, III.

584. Paisaje rural

Venta Thomas Purves 1849 en 5 libras y 10 ch.

Con figuras "por Velázquez".

Bibl.- Curtis, 1883, 321.

585-586. Dos campamentos

28 x 20 pulg. = 0,70 x 0,20

Según Curtis pertenecían a los herederos del deán López Cepero y estaban firmados por Mazo.

Bibl.- Curtis, 1883, 321.

587. Paisaje del Mar Rojo

L. 0,76 x 0,88

Venta Vizconde de Carvalhido 1865. Representa el momento en que perecen ahogados el Faraón y su ejército.

Bibl.- Soullié, 1912, II.

588. Orillas del Manzanares

L. 0,72 x 0,97

Venta Heredia 1913. Con figuras, torre y construcción en ruinas; cielo nuboso.

Bibl.- Soullié, 1912, III.

589. El mirador

En la lista de los cuadros elgidos por Goya, Maella y Napolí para regalarlos a Napoleón; atribuido a Mazo en 1810.

Bibl.- Saltillo, 1933, 54.

590. Un puerto de mar

En el inventario de la colección de don Florencio Choquet, comerciante francés.

Bibl.- Saltillo, 1951, 171.

## MAYNO, JUAN BAUTISTA

Nace en Pastrana (Guadalajara) en 1581; hijo de milanés, tuvo que realizar un prolongado aprendizaje en Italia, según evidencia su estilo; estaría en el Norte y también en Roma, donde Jusepe Martínez lo supone discípulo de Aníbal Carracci. A su regreso se instala en Toledo, en cuyo convento de San Pedro Mártir profesa, y antes de 1621 se traslada a Madrid, donde estará en constante relación con la corte. Muere en esta ciudad en 1641. Su escasa producción conocida revela el conocimiento del caravaggismo en su faceta más clara y menos tenebrista a la vez que la asimilación del clasicismo romano-boloñés.

Bibl.- Jusepe Martínez, 120-2; Palomino, 869; Ceán, III, 99-101; Harris, 1935, 333 ss.; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 299-307; Cortijo Ayuso, 1978.

591 Paisaje con San Juan Bautista

1612

L. 0,74 x 1, 63

Madrid, Prado, 3212

Forma junto con el siguiente la predela del retablo de las Cuatro Pascuas, realizado para San Pedro Mártir (Toledo) en 1612. En ambos se funden la inspiración caravaggiesca de las figuras y la carracciesca del paisaje. Respecto a aquéllas, hay cierta relación entre la del Bautista y alguna de las versiones de Caravaggio como la de la catedral de Valencia y la de Kansas City. La configuración general del paisaje es aquí muy semejante al esquema característico de Aníbal Carracci según se observa en uno de los bueyes más hermosos, la luneta de la Huida a Egipto, y en otros como el fresco de Rómulo y Remo del palacio Magnani (Bolonia): hay un primer plano de tierra y árboles en diagonal hacia el fondo, hacia la izquierda; un segundo plano

de agua que comienza ya en la parte derecha del primero y en el que se destaca la típica barca; un tercer plano de paisaje más abierto. La superficie queda organizada según una estructura lineal objetiva y serena que tiene su origen en la del paisaje veneciano giorgionesco con sus planos oblicuos en profundidad, como es visible de manera óptima en el Concierto Campestre. Esta sensación de zigzag se atenúa en obras de seguidores de Aníbal como Agostino Tassi y Filippo Napoletano y también en nuestro artista, que elige un formato más apaisado y una estructura más sujeta a lo horizontal.

Dentro de esta modalidad del paisaje fluvial se ha señalado como especialmente cercano a éste el conservado en Poggio Imperiale (Florencia), que era atribuido a Tassi y parece ser obra de Napoletano. No obstante, la pintura de Mayno se distingue de sus modelos italianos en que potencia mucho más el recurso de los reflejos en el agua, poco utilizado por aquéllos y que atrae mucho más la atención de los nórdicos. A este respecto hay que destacar obras de Elsheimer como las versiones de Tobías y el ángel de París (1604-5) y Frankfurt (1607-8); las respectivas orillas presentan grandes semejanzas. Dado que de estas pinturas se hicieron grabados inmediatamente es fácil suponer que Mayno los conociera durante su estancia italiana, que abarcaría esos años, y más teniendo en cuenta su difusión entre aquellos artistas.

Contradiciendo la armoniosa ordenación de masas y volúmenes hay que señalar la defectuosa proporción de los elementos de figura que se sitúan en profundidad: la distancia entre el Bautista y la barca no justifica el diminuto tamaño de ésta, ni parece admisible el de los cisnes, enormes en relación a ella aunque situados en el mismo plano.

La ejecución de los árboles, arbustos y hierbas revelan tanta precisión como agilidad y tanto sentimiento lírico como capacidad de observación; del resto de la obra de Mayno, sólo el pormenor de la hiedra que adorna la Adoración

de los reyes enlaza con este espíritu descriptivo y naturalista, acertadamente puesto en relación con el joven Caravaggio del Descanso en la huida a Egipto. De paso se puede señalar que dichas hiedras se parecen considerablemente a las que animan diversas obras del Greco, concretamente las cuevas de las Lágrimas de san Pedro (Bowes Museum) y de las Magdalenas penitentes (Kansas City y Worcester).

La figura es notablemente inferior al paisaje, así como el cordero, resuelto de manera muy arcaizante y poco naturalista a pesar del talento que demuestra Mayno en la representación de elementos de la realidad en otras pinturas como la Adoración de los pastores, donde destaca su maestría no solamente en los detalles de naturaleza muerta sino también en el también poco cultivado en España género animalístico, pues encontramos el mismo corderillo con las patas atadas que después repetirá varias veces Zurbarán; su traducción pictórica es aquí mucho más hábil y atenta que en nuestro paisaje.

La parte izquierda de éste es mucho más formularia y rocosa que el resto y su su tono terroso contrasta con los delicados azules que dominan el conjunto, entonación infrecuente en el paisaje español y que no volveremos a hallar en las restantes obras de Mayno dentro del género.

Bibl.- Cat. Prado 1865, 155; Cat. Museo San Sebastián 1906, 12; Harris 1935, 337; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 309; Angulo, 1971, 34; Cat. Exp. Peinture espagnole du Siècle d'Or..., 1976, s.p.; Ottani, 1976, 872; Cat. Exp. Pintura española..., Buenos Aires, 1980, 36; Cat. Exp. Toledo del Greco, n. 147-8.

### 592. Paisaje con San Juan Evangelista

1612

L. 0,74 x 1,63

Madrid, Prado, 3128.



También en este caso guarda relación la figura con un antecedente caravaggesco: la primera versión de San Mateo y el ángel. La llamativamente familiar actitud de Mateo con las piernas cruzadas es copiada asimismo por Orrente en su San Juan Evangelista de colección particular de Madrid; hay que destacar que tampoco faltan grabados nórdicos del siglo anterior que pudieran ser la fuente primera de todas estas pinturas, como el de Wierix que añadido a las ilustraciones.

Contrariamente al lienzo anterior, el paisaje es inferior en calidad a la figura, que remite a los modelos juveniles de Caravaggio aunque es muy diferente en modo y expresión, pues los de éste son siempre un poco provocativos y el de Mayno respira naturalidad y descuido del espectador. El talento animalístico del pintor queda con el águila a altura aún más escasa que con el cordero del Bautista.

El paisaje marítimo y rocoso intenta representar el ambiente desértico de la isla de Patmos; el pintor limita sus recursos y el resultado es un empobrecimiento general con respecto al exquisito y fresco paisaje del Bautista; dominan los tonos ocres de las rocas y los verdes, más opacos y apagados, de los árboles.

Bibl.- Prado, 1865, 155; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 309; Angulo, 1971, 34; Cat. Exp. Peinture espagnole du Siècle d'Or..., 1976, s.p.; Ottani, 1976, 87; Cat. Exp. Toledo del Greco, n.º 148.

### 593- Paisaje con San Antonio Abad

H. 1612

T., 0,61 x 1,55

Madrid, Prado, 3226.

Compañero del siguiente. Ambos son muy semejantes en concepción y dimensiones a la pareja anterior pero muy

inferiores por lo formulario y poco imaginativo de la solución paisajística, solución de compromiso justificada por el modo tradicionalmente vinculado a los temas de anacoretas y penitentes y que hace obligado un paisaje seco, rocoso y poco deleitable; ya el Evangelista iba por este camino. Es muy posible que Mayno quisiera aprovechar el indudable éxito de los Juanes realizando una pareja análoga que sería tal vez predela de otro retablo, si bien la mención de los "tableros chicos" del "segundo banco" del retablo de San Pedro Mártir - uno de los cuales se compromete a hacer de balde - en el contrato de 1612 crea confusión por el hecho de no existir en el retablo un segundo banco en el pudieran haber tenido cabida las dos tablas. Se podría pensar que un proyecto luego desechado incluyera dicha segunda predela, pero es extraño que el pintor ejecutase los cuadros antes de tener a la vista el retablo definitivo.

La figura está tratada con el cuidado que es habitual en el artista; éste no aprovecha el fondo de rocas para dotarla de una iluminación crudamente tenebrista, sino que mantiene en el conjunto una luz más unitaria y envolvente propia de esta feceta "clara" del caravaggismo. El tipo humano se repite en otras obras de Mayno (el Melchor de la Adoración de los reyes, el Moisés que decora el intradós de un arco de San Pedro Mártir, el pastor anciano de la Adoración de los pastores de Leningrado) y es cabeza caravagesca que encontramos en los San Jerónimos del artista italiano, sobre todo en el de la romana Galería Borghese.

Importante es el detalle de la iglesia que se alza al otro lado del río ante un grupo de árboles y una montaña, utilizado en uno u otro contexto por los pintores boloñeses - como en el Juicio de Midas (1616-18) de Londres, obra de Domenichino con posible colaboración de Gian Battista Viola-

y originario del mundo giorgionesco, como puede verse en el mismo Concierto Campestre. Un eslabón intermedio sería el constituido por estampas como el Paisaje montañoso de Callot, que incluye el mismo esquema de edificaciones al abrigo de una masa de árboles y colocadas ante una montaña o formación rocosa elevada, de carácter aquí más fantástico y manierista que en nuestra tabla.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 313; Cat. Exp. Caravaggio y el naturalismo español, 1973, 71.

#### 594. Paisaje con la Magdalena

H. 1612

T. 0,58 x 1,55

Madrid, Prado, 3225.

Es el más esquemático y menos naturalista de la serie; las rocas sugieren aún más que en el San Antonio la imagen de un decorado teatral y son una derivación de las fórmulas usuales en el ambiente toledano desde el Greco, si bien éstas son más redondeadas, carecen de aristas y tienen un aspecto más artificial, de cartón piedra.

Los colores son en ambos ocres y terrosos, algo más azulados en la Magdalena; su técnica es más dura que la de los Juanes, si bien el juicio se ve dificultado por las diversas restauraciones sufridas, que ha hecho necesarias su mayor deterioro por estar pintada sobre tabla. La figura de la Magdalena remite a modelos próximos a la sensibilidad y al hacer de Mayno dentro del mundo italiano, es decir, los de Orazio Gentileschi; se puede señalar especialmente la primera versión de su Magdalena penitente (Lucca), que data de 1619-20. La de Mayno tiene una actitud más recogida, acorde con el menor tamaño y el carácter subsidiario de la tabla.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 317; Cat. Expo Cara-  
vaggio y el naturalismo español, 1973, 70.

MIGUEL JUAN (?)

Pintor y arquero del rey cuyas pinturas tasa a su  
muerte Luis Fernández con fecha de 1607.

OBRA NO IDENTIFICADA

595-596- Dos países

Luis Fernández hace en 23.8.1607 la tasación de  
las pinturas dejadas por "Miguel Juan, pintor y archero de  
S. M.": "... Y, por último, dos países".

Bibl.- Saltillo, 1953.

---

MOYA, PEDRO DE

Nace en Granada al parecer en 1610 y fue discípulo en  
Sevilla de Juan del Castillo. Viajó a Flandes en calidad de ter-  
cio; según las fuentes estudió y copió obras de aquel país. Des-  
pués de viajar algún tiempo se estableció en Sevilla y después  
en Granada, donde murió en 1666.

Bibl.- Palomino, 941; Ceán, III, 206-8; Angulo, 1971, 271.

597- País con ermitaños

OBRA NO IDENTIFICADA

En el inventario de los cuadros traídos a Ma-  
drid desde el Alcázar de Sevilla en 1811 por orden de Frédéric  
Quilliet, comisario de Bellas Artes del gobierno de José Bona-  
parte.

Bibl.- Saltillo, 1933, 27.

## MURILLO, BARTOLOME ESTEBAN

Nace en Sevilla seguramente en los últimos días de 1617, pues es bautizado el 1 de enero de 1618. Lleva a cabo su primer aprendizaje con Juan del Castillo. Antes de los treinta años ya se le confían <sup>algunas de</sup> las principales empresas pictóricas de Sevilla. Colabora en la fundación en 1660 de la Academia sevillana, de la que será presidente junto con Herrera el Mozo, aunque se desentien- de de estas tareas didácticas a los pocos años. En este período su estilo ha pasado ya de un naturalismo teñido de tenebrismo a un tono más aéreo y luminoso, tras haber asimilado elementos vene- cianos y flamencos y a la vista de las realizaciones de artistas contemporáneos más jóvenes. Hasta su muerte, acaecida en 1682, avanzará en la dirección de un arte ligero y vaporoso que servirá de modelo al gusto dieciochesco.

Las fuentes destacan su excelencia en la pintura de paisaje, aunque no lo cultivó como género independiente. E. Angulo.

Bibl.- Palomino, 1031-6; Ceán, II, 48-65; Angulo, 1981, I; Exp. Madrid 1982, 49-89.

598-599.

Sacrificio de Isaac y Tobías y el ángel

L. 0,85 x 1,12

Aynhoe, William C, Cartwright

Adquiridos en España hacia 1760 por John Blackwood. No son aceptados por todos los historiadores como obras de Murillo; para Stechow no son suyos con seguridad. Para Angulo son de fecha quizá algo anterior a 1655; señala también que el primero puede ser el cuadro de la historia de Abraham consignado en la colección de Gaspar Esteban Murillo.

Si son de su mano se trata de los lienzos con presen- cia dominante de paisaje más antiguos de su producción y revelan el temprano interés del artista por esta modalidad -a la que no volverá sino en etapa bastante posterior- y su vinculación con el paisaje flamenco, interpretado con una técnica que anuncia ya la típica del gran maestro sevillano, a base de pinceladas menudas pero vigorosas que en las rocas recuerdan algo a Collantes, aun- que las superficies de éste son más definidas y táctiles y las

de Murillo ya en estos cuadros son más deshechas y algodonosas.

Los escenarios naturales remiten inmediatamente a obras del tipo de Romper y Bril, artistas que que tantas veces hay que citar en relación con el paisaje sevillano de la segunda mitad del siglo. Son escenarios de carácter fantástico, especialmente el del Sacrificio con su alta y escarpada roca, que en las Varas volverá a utilizar en posición central. El de Tobías se organiza con arreglo al esquema tan habitual antes y después de él: primer plano sombrío en diagonal que culmina y se cierra lateralmente con un grueso árbol y descubre una clara lejanía montañosa en diagonal opuesta hacia la zona central, donde corre un río que acentúa esta disposición.

Bibl.- Stechow, 1966, 367; Angulo, 1981, I, 472; II, 101/5.

600.

Jacob bendecido por Isaac

L. 2,46 x 3,57

Leningrado, Ermitage

601.

Jacob pone las varas a las ovejas

L. 2,13 x 3,58

Dallas, Meadows Museum

602.

Jacob busca los ídolos en la tienda de Raquel

L. 2,42 x 3,62

Cleveland, Museum of Art

Forman parte de la serie sobre historias de la vida de Jacob que menciona Palomino como encargada por el marqués de Villamanrique, de cuya casa pasaron a la del marqués de Santiago. Las Varas pasaron por varios propietarios europeos (1859, conde de Northwick, Londres; 1883, Hardy Bast, Staffordshire; 1952, galería Koester, Zurich; 1959, Sabin, Londres) y después a Estados Unidos (1968, Wildenstein, Nueva York, y el mismo año a su paradero actual). La Bendición fue comprada en París en 1811, año desde el cual se halla en su actual localización. Labán estaba en 1809 en poder del duque de Westminster (Londres), y fue vendido en 1924 en Christie's; En 1926 pertenecía a Vanson (París) y en 1931 a Guinde (Río de Janeiro). En 1966 es donado al Museo de Cleveland por el John Huntington Art and Polytechnic Trust.

Sólo en esta serie parece haber sentido Murillo interés por conceder la primacía al paisaje en su época madura, a pesar de que muchos de sus fondos hacen presentir extraordinarias cualidades.

El paisaje de las Varas es de pura inspiración flamenca, teatral y fantástico; se ha destacado el gran pedasco central, que pone un contrapunto oscuro y dramático a la figura de Jacob y ayuda a establecer la profundidad, ayudada también por la división cromática en planos, recurso típico de la tradición nórdica desde sus mismos orígenes. Las rocas del fondo, fantásticamente quebradas y ejecutadas a base de pequeños planos exquisitamente marcados y que producen un efecto vapososo, son características de Momper y Bril, artistas cuyas realizaciones fueron muy difundidas por toda Europa a través no sólo de estampas sino del propio comercio de los cuadros, impuesto por una demanda que los apreciaba en extremo. El puente de madera y la cascada son elementos habituales en este tipo de obras. La cabaña sostenida por puntales recuerda las construcciones rurales de Collantes, artista cuyo paisaje posee también una honda raíz nórdica aunque suele decantarse por otra línea. No obstante, su Paisaje 667 del Prado ofrece con sus rocas y su puente de madera una dependencia de las mismas fuentes que Murillo, pues no hay indicios por ahora de un contacto más o menos directo entre las realizaciones de ambos artistas.

Hay que señalar también una proximidad al mundo bassanesco -seguramente en parte a través de Orrente, cuyas obras viajaron a muy diversos puntos y también a Sevilla- en la faceta animalista, según prueban las ovejas y el caballo de las Varas y también se inspira en ellos en otros elementos y figuras como la de la mujer con un cántaro que se aleja del espectador en la Bendición, figura que aparece casi igual en la versión orrentesca del tema.

En años recientes Angulo y Pérez Sánchez han prestado atención a la vinculación conceptual y estilística del maestro murciano y el sevillano en las representaciones de estos temas, que constituyen serie por primera vez en manos de Orrente y que como

tal pudieron inspirara a Murillo. El aire cotidiano de los tres lienzos murillescos debe mucho, desde luego, a Orrente, pero no hay que olvidar que esta sensibilidad encajaba a la perfección en el ambiente de la Sevilla seiscentesca, entre cuya clientela había más costumbre y exigencia de pintura de género que en ninguna otra zona de España.

Tal vez sea la Pendición la escena que más evidencia esta vinculación con su clara división del espacio entre arquitectura y paisaje, aunque esta división es doble y no triple como en Orrente. Desde luego, se sustituyen los elementos de raigambre manierista por otros naturalistas y populares. El arco rústico de Murillo aparece en segundo término en el lienzo de Florencia y también en una versión de discípulo (Barcelona, comercio); la figura de Rebeca, con la toca bajo la cual asoma el negro cabello, se asemeja a la de Murillo en éste y otros cuadros. En la Cena en Emaús (Budapest) hay también un arco de carácter menos rural pero que mantiene la función de enmarcar una escena doméstica.

En las Varas destacan las ovejas, cercanas a las de Orrente y en especial a las que incluye un discípulo valenciano en Jacob en el pozo (Academia de San Fernando), y el caballo blanco, muy parecido al que el murciano toma repetidas veces de los Bassano (Abraham parte de Jaram hacia Canaán, León; Partida de Jacob con sus rebaños, Ecija...)

Por el tema, que se presta a la inclusión de diversos elementos más o menos acumulados como animales, impedimenta y personajes secundarios, es Labán el cuadro que más puntos de contacto tiene con obras paralelas de Orrente, manifiestamente deudoras de los Bassano. Las semejanzas son más que notables en el caso de la Separación de Abraham y Lot (Lisboa): la composición general con las cabañas en el lugar donde Murillo colocaba las tiendas, la mujer sentada en la entrada visible, la apertura de paisaje a la derecha, formada por diagonales que se animan con rebaños y figuras, los dos protagonistas que gesticulan en el centro del primer plano, semejantes en tipo y vestimenta en ambos lienzos, El árbol se ha despla-



zado a un extremo para despejar al máximo la composición, lo cual concuerda con el sentido espacial propio de Murillo al querer dar al escenario un máximo de naturalidad.

Más compleja y acumulativa es la composición de Labán da alcance a Jacob (Prado) cuya figura principal se acerca también al Labán sevillano. En éste y otros muchos cuadros de Orrente aparece la pirámide lateral formada por camellos y otros animales y figuras humanas.

El paisaje se aproxima también al de la Multiplicación de los panes y los peces (Ermitage) aunque no renuncia a la suavidad de las ondulaciones bassanescas. Y, por comentar algunos detalles, la mujer sentada en el suelo a la derecha de Abraham rechaza los dones del rey de Sodoma (Sevilla, comercio) se asemeja en su actitud y ropaje a la Rquel del lienzo de Murillo, como también se parecen el perro que ladra cerca de Labán en esta obra y el de Tobías y el ángel (Althorp House) de Orrente.

Es notable asimismo la semejanza, señalada por Stechow, entre el paisaje de Labán y el de la Predicación de san Juan Bautista de Bloemaert (Amsterdam). Llama la atención la disposición de los árboles que cierran la escena por la izquierda, la propia ejecución de sus troncos y los contrastes de luz y sombra en sus copas. El fondo es menos amplio y aérea, pero se desarrolla de manera semejante a lo largo de líneas quebradas y aprovechando el espacio en V que le deja la colocación oblicua del primer plano, que en ambos cuadros se establece en una diagonal de izquierda a derecha. La parte de la derecha se cierra igualmente con una masa de arbolado y unas formaciones montañosas detrás y se anima con figuras humanas y animales; incluso la tienda del sevillano se encuentra casi en el mismo lugar que la cabaña del holandés.

Labán contiene un paisaje más realista y menos dependiente del mundo flamenco, aunque sea éste como siempre la referencia fundamental. Es espléndido de luminosidad y sentido espacial y atmosférico, si bien el primer plano, ocupado por las

tiendas y las figuras, roba algo más de espacio al paisaje que en las Varas. El de éste es un paisaje más ensoñador, efecto aumentado por el flo general que baña y matiza los contornos incluso de los objetos bastante cercanos al espectador.

Bibl. - Palomino, 1035; Curtis, 1883, 118-20; Cat. Ermitage, 1909, 163-4; Mayer, 1928, 324; Stechow, 1966, 367-77; Cat. Ermitage, 1969, XIII; Pérez Delgado, 1972, 196; Gaya, 1978, 104-5; Angulo, 1981, II, 29-32; Exp. Madrid 1982, 170-1; Cat. Museo de Cleveland, 1982, 502-3; Calvo Castellón, 1982, 233-4; Ayala, 1983, 45-6; Taggard, 1985, 9-184.

Nota: En Angulo, 1981, II, se consignan numerosas obras atribuidas alguna vez a Murillo que no añadimos aquí por no haber hasta ahora más datos acerca de ellos.

NUÑEZ DEL VALLE, PEDRO

Nace en torno a 1590, al parecer en Madrid. Respecto a su formación, las fuentes son contradictorias aunque es indudable una estancia romana. Desarrolla su actividad en Madrid en estrecha relación con la corte, si bien no consigue verse nombrado pintor del rey. Muere en Madrid en 1649, aunque Palomino consignaba la fecha de 1654.

Bibl.- Díaz del Valle, en Sánchez Cantón, Fuentes, II, 37i; Palomino, 871; Ceán, III, 239-40; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 326-30; De Antonio, 1974, 30.

603- Paisaje con la huida a Egipto

L. 1, x 1, 31

Fdo. áng. inf. izq.: "P. nuñez ft" (o V)

Madrid, comercio (Venta Durán 1975)

Fue subastado como Núñez de Villavicehicio. Su atribución al pintor madrileño ayuda a definir la personalidad de éste, conocida por muy reducido número de obras. Entre ellas destaca en relación con nuestro tema Agar e Ismael en el desierto, que ya hacía suponer cierto talento para la representación del paisaje. En ambos casos se trata de paisajes italianizantes que revelan el importante papel que en su formación desempeñó el viaje a Roma en años fundamentales para la configuración del clasicismo. Pérez Sánchez, al identificar al autor del lienzo, señala las profundas analogías que hay entre éste y muchos de Collantes; es muy posible que Núñez conociera obras suyas, siendo además artistas de parecida edad. La escasez de fechas conocidas impide considerar con alguna precisión las relaciones entre ambos. La inclusión de edificios clásicos y ruinas adornadas de vegetación es un rasgo característico de Collantes y aún más de sus no identi-

ficados seguidores. El árbol de espeso follaje, que cubre incluso el tronco se encuentra casi idéntico en el Paisaje de Collantes conservado en Colonia. Las figuras están interpretadas a la manera del clasicismo romano-boloñés.

Bibl.- Cat. Durán, 3.1.1975, 32.- Pérez Sánchez, 1976, 320.

OBRA NO IDENTIFICADA

604-605. Dos vistas de casas de campo

I.

En la carta de pago de 1637 le corresponden 3700 reales; su nombre consta equivocadamente en el documento como "Pedro Muñoz".

Bibl.- D. Bordona, 1933, 88.

OROZCO, MATEO

Hermano de Eugenio Orozco, ambos trabajan bastantes años al servicio de la cartuja del Paular. Es tan poco lo que se sabe de su vida como escasa es su obra conservada, como sucede con Eugenio. Se tienen noticias documentales de ellos entre 1634 y 1652. Su pintura religiosa testimonia la vigencia de los modelos y las formas acuñados por la devoción contrarreformista en el siglo anterior, mientras que sus escenas con paisaje se insertan en el naturalismo a la veneciana de Orrente.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 123-6.- Gutiérrez Pastor, 1985.

606. Paisaje con Jacob y Raquel

L.

Fdo. abajo, hacia la izqda.: "M<sup>o</sup> Horozco ft"

Madrid, col. particular. Ant. col. Munárriz.

Copia de una obra de discípulo de Orrente (Barcelona, col. Gil) o copias ambas de un original perdido. El paisaje es más deshecho y esponjoso y los árboles aclaran y aligeran su follaje. El montículo edificado del fondo se parece al del San Antonio de Padua de Pastrana, aunque en éste es todo el fondo más pobre y seco. En Jacob y Raquel se mantiene el contraste, visible en la mayoría de los seguidores del murciano, entre la finura del fondo de paisaje y la factura más seca y precisa de las figuras y elementos del primer término.

En el Ayuntamiento de Valencia se conserva otra versión, más próxima a ésta que a la de Barcelona por figurar en ella el perro echado de la derecha.

Bibl.- Pérez Sánchez, 1980, 5.- G. Pastor, 1985, 380-3.

607- Anuncio a los pastores

L. 1x1,63

Fdo. áng. inf. izq.: "Mateo Horozco/fa"

Marcilla (Navarra), convento de Agustinas.

Seguramente adquirido en Madrid a fines del XIX por los procuradores de la orden Toribio Minguella y Gabino Sánchez. Es un interesante ejemplo de interpretación de los modelos orren-tescos ya en el segundo tercio del siglo pero dentro del tono arcaizante que caracteriza la producción de ambos hermanos. El fondo recoso y el árbol medio pelado del centro - que sirve para dividir el cuadro en dos mitades relativamente unificadas por la luz - remiten a obras del círculo de Orrente como la Lucha de Jacob con el ángel, cuyas figuras de pastores están tratadas e iluminadas de una forma semejante a las de la pintura de Orozco, pero en ésta se cede el protagonismo a los efectos de claroscuro, no resueltos una manera demasiado naturalista ni tan siquiera natural, dando lugar a una multiplicidad de reflejos contradictorios entre sí y con respecto a la fuente de luz, el rompimiento de nubes, que domina incluso al muy secundario crepúsculo. Ello contribuye a fragmentar aún más la composición, formada por partes y elementos poco trabados unos con otros. El ángel guarda bastante relación con los de las Ursulas de Alcalá del mismo artista, si bien en éste son mayores el dinamismo y la ligereza de pincel - y también la torpeza de la actitud, que más parece de tropezón que de descenso -por su disposición en el cuadro.

Bibl.- G. Pastor, 1985, 380-3.

608- El invierno

L.

Oviedo, Museo.

Formaría parte de alguna serie de las estaciones o de los meses del año, modalidad tan propia del gusto bassanesco. Es atribuible a Mateo por sus evidentes semejanzas con el firmado

Anuncio a los pastores, aunque es obra más floja que ésta; hay en ambos un mismo tratamiento blando y algodónoso del paisaje, sobre todo de las rocas, y un mismo tipo de iluminación bastante incoherente, nada naturalista y un tanto fantasmagórica. En las figuras es más apretada y lineal la técnica; se identifica en este lienzo la misma manera profunda de tratar las plegaduras de los ropajes, que da lugar a sombras paralelas. Los rasgos faciales son poco visibles, pero los del personaje que se encuentra a la derecha de la fogata son idénticos - como su traje y tocado - a los del que, a la derecha del otro cuadro, señala el prodigio tratando de despertar a los durmientes. El árbol pelado de nerviosas ramas es también igual en ambos cuadros y recibe la luz de la misma manera, como también lo son las pequeñas matas que brotan entre las rocas.

ORRENTE, PEDRO

Nace en Murcia en 1580 y realiza su primera formación en dicha ciudad o en Toledo; según parece, marcha posteriormente a Italia y pasa en Venecia un tiempo indeterminado estudiando con los Bassano. A partir de 1607 está de nuevo en España, viajando constantemente de Murcia a Toledo, a Valencia y quizá a Sevilla. Muere en Valencia en 1645. Su asimilación del estilo y la temática de los Bassano contribuye a su progreso en la dirección naturalista propia de esas fechas.

Bibl.- Pacheco, II, 134.- Jusepe Martínez, 154-6.- Díaz del Valle, en Sánchez Cantón, Fuentes, II, 367; III, 367.- Palomino, 864 ss.- Ceán, III, 274-8.- Orellana, 546-50.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 227-53; Muñoz Barberán, 1981.

609. La bendición de Jacob

1612

L. 10,96 x 1,55

Fdo (monograma rehecho): "B 1612"

Florencia, 061. Contini Bonacossi.

Obra de primera madurez, revela ya la voluntad de alejarse de la retórica veneciana. De ésta conserva elementos como el pórtico con dosel en el que se desarrolla la escena principal, directamente tomado del que en análoga disposición aparece en obras de los Bassano como el Diluvio de Jacopo y taller (Kromeriz) o el Hijo pródigo de Jacopo y Francesco (Roma, Galería Doria; más claro en la versión del Prado). La columna sobre alto podio que enmarca la parte derecha del lienzo a modo de bambalina es también un recurso habitual en los Bassano - pongamos como ejemplo El rico avariiento y el pobre Lázaro del Prado, al parecer obra conjunta de Jacopo, Francesco y Leandro - y originario del Veronés. El personaje que parece subir por una escalera de algún sótano o bodega guarda relación con el sirviente del Banquete de Antonio y Cleopatra de Leandro (Estocolmo) y está, como todas las figuras cortadas que se hallan en los márgenes de los cuadros, inspirada en el manierismo centroitaliano.

La yuxtaposición de espacios en profundidad sin una concatenación lógica es aún un rasgo manierista, como lo es la representación de dos escenas cronológicamente sucesivas: la entrega del plato de lentejas a Esaú, aún en traje de camino, tiene lugar bajo el arco del segundo edificio, cuyo tipo más modesto y rural se contrapone al clasicista y estilizado del otro, si bien la situación elevada de la puerta de entrada y la extraña y casi peligrosa escalera hacen recordar imágenes arquitectónicas del manierismo italiano más típico; en posición frontal y con aire más majestuoso es frecuente en los Bassano. En el tercio del fondo se abre un paisaje crepuscular de pura herencia bassanesca en el que aparecen las oscuras masas arbóreas de escasa definición que será después características del paisaje de Orrente. La pequeña cascada de objetos de uso cotidiano en primer término - presente en el mismo lugar en lienzos de Leandro - se contrapone a la semiirrealidad de las arquitecturas sin cuerpo, semejantes a de-



corados de teatro, que configuraban un espacio intensamente ambiguo, así como al dosel que enmarca la figura de Isaac y que es la única concesión del artista murciano a la suntuosidad veneciana. Naturalismo y manierismo luchan así por conquistar el espacio pictórico en estos primeros años del siglo, como sucede desde tiempo atrás en la propia obra de los Bassano.

Bibl.- Longhi y Mayer, 1930, nº 52; Gaya Nuño, 1958, 259; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 262-3.

610. Parábola de la cizaña

L. 1 x 1,40

Madrid, Prado, 2421

Procede del Buen Retiro. En el inventario de 1701: "Ottra Pinttura del mismo tamaño marco y autor de Una Parabola del euanjelio quando el demônio sembro la Zizaña tasa en seis doblones". Sigue allí en 1794.

Representa la parábola evangélica y habría de tener una compleja significación moral en relación con los temas caros al Barroco, tal vez una advertencia acerca de las amenazas que acechan al descuidado. La figura protagonista contiene quizá una reminiscencia del Fauno Barberini helenístico, que con el Hermes frodita dormido inicia la serie de los grandes durmientes de las artes plásticas. Un pintor cercano a Orrente incluye un personaje muy semejante en Jacob y Raquel en el pozo (Madrid, Escuela Normal), en una postura repetidísima en los Bassano, mientras que la del diablo sembrador es idéntica a la de la Curación del ehemoniado (Barcelona), aunque en ésta última no tiene sentido la actitud como tampoco el cesto o alforja que lleva al brazo. El paisaje evidencia la proximidad a los modelos bassanescos, llano salvo una prominencia lejana cuyo perfil se halla en aquéllos como una firma tácita; la iluminación dramática y amarillenta remite asimismo a ellos, si bien las masas de árboles oscuros y unitarios se apartan del follaje definido de los venecia-

nos. Aparece la pareja de árboles casi gemelos y simétricos que tantas veces incluye y que años más tarde veremos en Collantes. En esta obra dominan los tonos verdosos en lugar de los ocres, rojizos y terrosos de otras muchas, que lo aproximan a Leandro Bassano. Revela también este lienzo el mayor interés de su autor por el espacio paisajístico con respecto a sus modelos. La placidez del paisaje acentúa por contraste el carácter de amenaza que el tema le añade.

Bibl.- Inv. Prado 1843, 100; 1845, id.; 1850, id.; 1857, nº479; 1854, 118; 1858, 120; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 324-5.

#### 661. Paisaje con Céfalos y Procris

L. 0,98 x 1,24

Fdo. en una roca: "P<sup>+</sup>  
F O"

Valencia, col. particular.

Recientemente publicado, es una de las obras de Orrente más interesantes por lo que se refiere al paisaje, que ocupa la mayor parte de la superficie del lienzo. Los dos grandes árboles del primer término dotan al conjunto de un mayor sentido espacial y de profundidad, así como el camino zigzagueante que conduce hacia el fondo, en el que se eleva la habitual colina bassanesca. A conferir importante papel a los árboles contribuye el hecho de ser el cuadro de un formato menos apaisado de lo común. La sugestión veneciana de este paisaje contiene tal vez una lejana reminiscencia giorgionesca, también por su luminosidad menos marcadamente crepuscular; su disposición general lo acerca a la cizaña aunque la distribución de las masas es menos convencional y más variada y audaz. Es interesante señalar también el parecido del modelo de Céfalos y el del sembrador dormido.

La disposición del paisaje y la relación de las figuras con él recuerdan la manera en que concibieron el tema algunos grabadores nórdicos de la primera mitad del siglo XVI como Bernard Salomon y Pieter van der Borch. La composición general -

zona boscosa en que se contraponen troncos más gruesos y más finos, promontorio con edificaciones- responde a una tradición configurada ya en las miniaturas del siglo anterior y gana en estas estampas dinamismo y complejidad. En las más antiguas, una de Salomon (1557) y otra de Virgil Solis según dicho artista (1563) hay un clima de turbulencia que se atenúa considerablemente en la de Borcht (1591), la cual es la que más semejanzas guarda con nuestro cuadro en cuanto a la ordenación zigzaguantte de los planos - no olvidando el eslabón intermedio de los Bassano - y a la escala relativa de las figuras y la trabazón de éstas con el fondo, del que se ha eliminado la ciudad o grupo de edificios.

La figura de Procris recuerda curiosamente la de la versión de Piero di Cósimo; su casi única diferencia es que la española, agonizante aún, levanta la cabeza dando lugar a un mudo diálogo con Céfaló, diálogo acertadamente resuelto por el pintor mediante un mínimo de gesticulación que lo hace más efectivo y dramático. Obsérvese la posición de las manos, exactamente invertida con respecto a Cósimo, y en particular la doblada y poco usual de la que es izquierda en el italiano y derecha en el murciano. Es difícil decir si la pudo conocer por grabados. Cercana sin duda a las estampas mencionadas, sobre todo a la de Borcht, está la versión dibujada por Claudio de Lorena en su Liber Veritatis, que comparte con la de Orrente el camino serpenteante, el grupo de árboles más finos del segundo término a la derecha y el tronco de este mismo lado con ramas peladas, aquí menos visible, a cuya sombra ha caído Procris, así como la actitud de Céfaló con los brazos levantados, actitud que en Claudio expresa más sorpresa y desesperación y en Orrente más consternación y quizá una súplica de perdón.

6/2- Cadmo y el dragón

L. aprox. 0,60 x 1,24

Madrid, col. particular.

Una de las ocho fábulas del inventario del marqués de Leganés (sus medidas constan como vara y media por tres cuartas).

Representa la leyenda de la fundación de Teocia tal como se narra en las Metamorfosis. Orrente ha reunido dos escenas que se desarrollan no sólo sucesivamente sino también a cierta distancia: la vaca se echa en el suelo según el presagio de Apolo y Cadmo besa la tierra donde habra de levantarse la nueva ciudad, mientras que sus compañeros, enviados por él a buscar agua, son sorprendidos y muertos por el dragón de Marte, oculto en una cueva. Además, el pintor ha interpretado al pie de la letra la descripción que de ésta hace Ovidio como un "arco de piedra" y la representa de una forma estilizada y amenazadora al mismo tiempo, como la dentadura de una monstruosa boca abierta. El paisaje, denso y umbrío, es de lo más característico de Orrente, que en las figuras cede más de lo habitual a la gesticulación italiana pero mantiene decididamente su gusto por lo cotidiano y lo natural - en oposición a lo sobrenatural -, como se evidencia en las vestimentas contemporáneas de los personajes, pues incluso el hijo del rey de Tiro más parece un pastor castellano, así como la manera obvia de relegar al dragón a un rincón oscuro en la sombra. Es probable que el lienzo formase parte de una serie sobre esta historia dentro de las ocho fábulas del inventario.

Bibl. - López Navío, 1962, 273; Pérez Sánchez, 1980,

5.

6/3- Abraham e Isaac camino del sacrificio

L. 1,16 x 1,60

Madrid, Prado. Dep. Consejo de Estado. (3330).

Otra versión, Lisboa, Museo de Arte Antiga.

Procede del Buen Retiro. En contraste con la tipología del paisaje bassanesco, seguida por Ofrente en tantas obras, tenemos aquí un paisaje rocoso pero de carácter muy diferente al de los escenarios habituales en el género fantástico flamenco. Estas rocas redondeadas, de aristas marcadas pero suaves y aire de cartón piedra más que de formación natural, tienen su origen en el Greco y en el ambiente toledano que desde muy temprana juventud conoció el pintor murciano. El hecho de que al parecer no recurra a este tipo de paisaje, más primitivo y menos naturalista, en las restantes obras que se le pueden atribuir con seguridad - siendo por el contrario muy frecuente en las que se suponen de discípulo o seguidor - haría pensar en una fecha temprana para este lienzo, como también la simplicidad del colorido, en el que domina un tono entre rojizo y rosáceo que da mayor sensación de planitud al cuadro. La luz es considerablemente menos dramática y crepuscular que en las obras ya comentadas y en las que veremos después, y los elementos bassanescos quedan reducidos al asno y al perro en mudo diálogo y acaso a la figura de Abraham con su barba y su tocado, que aparece en la serie del Zodíaco del Prado, atribuida con poco fundamento a Francesco. Toledana es también la figura en repousoir del primer término, que parece inspirada en el Mayno de la Resurrección del retablo de las Cuatro Pascuas o la Adoración de los pastores de Leningrado, y remite al ambiente caravaggesco. Dado que el retablo se pinta entre 1612 y 1613, época en que Ofrente está de regreso en España, sería muy lógico que en uno de sus viajes de Murcia a Toledo nuestro inquieto y seguramente curiosos artista acudiese a contemplar las novedades que un artista de su edad acababa de traer - como él mismo - de Italia.

El paisaje, no obstante, tiene más que ver con la tradición toledana que con cualesquiera aportaciones modernas. El tratamiento "blando" de las rocas, a base de planos lisos separados por líneas o manchas luminosas a base de pintura blanca,

recuerdan la técnica característica del Greco - y de remotos antecedentes bizantinos - no sólo en rocas y piedras sino también en otros elementos como paños y celajes; limitándonos a aquéllas podemos citar como ejemplos el San Sebastián de la catedral de Palencia, el Santo Domingo de colección particular de Madrid y los Santos Juanes de Toledo, aunque en otras obras ocupan dichos elementos mayor espacio.

Como tantas veces, Orrente incluye otro momento de la narración: en la cima del promontorio - cuya perspectiva se acelera de forma poco convincente - el ángel detiene el brazo de Abraham a punto de ser consumado el sacrificio.

En el inventario de 1794: "Horrente. El sacrificio de Abraham quando subía al monte con su hijo de siete quartas de largo y vara y media de alto - 600".

Bibl.-Angulo-P. Sánchez, 1972, 275; Cat. Exp. Pintura española, Buenos Aires, 1980, 40; Prado Disperso, Bol. 3, 148; Alonso Blázquez, 1986.

614. Jacob en el pozo

L. 0,90 x 1,25

Fdo.: "p Orrente f"

Barcelona, Museo

Seguramente posterior al Sacrificio y a la Pendición por su mayor maestría en la trabazón espacial y en la distribución de las formas, y tal vez próximo en fecha a la Cizaña por la semejanza de sus respectivas soluciones en cuanto al paisaje. La figura del pastor recostado se parece algo a la de ésta última obra y bastante más al citado de Jacob y Raquel en el pozo. La composición - que incluye la escala de Jacob en último término - equilibra con habilidad el tema animalista y el paisaje, cuyas deshechas lejanías y suaves luces hacen de él uno de los más gratos de la producción orrentesca a pesar de ceder buena parte del espacio a las figuras humanas y animales.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 262/285; Exp. Girona, 1988, 142-6.

615- Balaam y la burra

L. 1,02 x 1,37

Althorp House. Lord Spencer.

Adquirido en Madrid entre 1671 y 1672 por lord Spencer, entonces embajador extraordinario en España. Puede decirse que es una de las obras más venecianas de Orrente dentro de este género por la pincelada larga y suelta, el extremo dinamismo del paisaje y la brillante suntuosidad de la vestidura del ángel. La disposición del paisaje en planos ligeramente zigzagueantes hacia el fondo, dentro de una horizontalidad general y ocupando la mitad casi exacta del lienzo, y animado en el centro por suaves elevaciones del terreno y por los típicos árboles de copas divergentes, es la misma que en la Cizaña y el Jacob, pero aquí la movilidad general parece acompañar a la acción de los personajes.

Hay que preguntarse si la mayor libertad técnica supone una más estrecha dependencia respecto de los modelos venecianos de los que es característica y por ende quizá una fecha cercana al regreso de Italia de Orrente o bien un progreso técnico personal ligado naturalmente a la base adquirida con aquéllos. Tobías y el ángel, su lienzo compañero, tiene bastante más que ver con la Cizaña; incluso el ángel parece haber sido radicalmente "castellanizado". Sin embargo, el modelo humano de éste parece ser el mismo, como también el de la Anunciación del retablo murciano de la Concepción; tal vez esto suponga proximidad cronológica, con lo cual habría que asignarles fechas avanzadas, pues se sabe que en 1639 Lorenzo Suárez se compromete a terminar dicho retablo, dejado inconcluso por Orrente al partir de Murcia. No obstante, si es correcta la fecha de 1616 otorgada al San Sebastián de la catedral de Valencia sería preciso revisar estas consideraciones, pues en dicho lienzo aparece el mismo ángel moreno, de nariz repulgada y tufo a la oreja que discute con Balaam en esta pintura.

616. Jacob poniendo las varas a las ovejas

L. 1,08 x 1,22

Madrid, Colegio de San Antón.

Su deficiente estado de conservación no permite decidir si es o no de mano de Orrente, pero el paisaje, los tipos humanos y las ovejas son sin duda de inspiración suya. Si no es original se trata de una de las numerosas versiones del tema que siguiendo la misma composición se encuentran o se encontraron repartidas por España. La figura femenina es muy semejante a la secundaria de la Pendición de Jacob que se guarda también en el Colegio de San Antón. La de Jacob repite invertida la del mismo personaje en el cuadro citado de la Escuela Normal de Madrid, Jacob y Rebeca en el pozo, obra de taller que es a modo de síntesis o recapitulación de motivos orrentescos.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 265/289-90.

617- Paisaje con el sacrificio de Isaac

L. 1,04 x 1,55

Barcelona, col. particular

Paisaje predominantemente rocoso, pero de factura mucho más deshecha y blanda que en la versión del Consejo de Estado. Es obra más avanzada por este motivo y por su más hábil composición, que reserva el primer término a los siervos de Abraham con su asno - los cuales ocupaban un ángulo en el otro lienzo - y relega al fondo el tema bíblico, representado por cierto en un momento anterior a la aparición del ángel, lo cual manifiesta un deseo por parte del artista de alejarse al máximo de lo prodigioso para centrarse en lo cotidiano, convirtiendo en tema principal el que sería de dos viajeros almorzando.

Creo evidente que es éste el tema del cuadro y no los que hasta ahora se han propuesto - Eliecer; el buen samaritano - por todos los elementos de la composición, coinciden-



tes con los del relato bíblico, y por la comparación de ésta con los del Sacrificio anteriormente comentado. Obsérvese que en ambas el que parece ser sirviente principal del personaje porta idéntico ropaje salvo el sombrero. El otro adopta la posición recclinada ya señalada.

El árbol central recuerda en su disposición y en la manera de ejecutar el follaje al de la parte derecha de la Cizaña.

Bibl.- Sánchez Cantón, 1944, 38.- Cat. Exp. Sala Parés, Pintura castellana de los ss. XVI al XVIII, 1949, nº 44. - Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 280.

OBRA NO IDENTIFICADA

618. Paisaje con Moisés y la zarza ardiente  
1 vara  $1/3 \times 7/4 = 1,03 \times 1,46$

En el inventario del Buen Retiro de 1701: "Ottra de siete quartas de largo y vara y terçia de alto de moises quando vio la Zarza inconbustive de Pablo Orrente Con marco negro tasada en ocho doblones". Sigue<sup>allí</sup> en 1794.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 295.

619. País con Cristo camino de Emaús  
 $4,5/4 \times 5/4 = 0,95 \times 1,05$

En el inventario de la col. García de la Huerta:  
"País: El Señor caminando al castillo de Emaús, de Orrente..."

Bibl.- Saltillo, 1951, 201.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 323.

620. País con la huida a Egipto  
 $4,5/4 \times 5/4 = 0,95 \times 1,05$

También en el inventario de García de la Huerta y tasado asimismo en 2000 reales. Serían seguramente compañeros.

Bibl.- Saltillo, 1951, 201; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 310.

621. País con figuras

L.  $2/4 \times 22/4$  varas largas =  $0,24 \times \text{aprox. } 0,45$

Del mismo inventario, donde es tasado en 700 reales.

Bibl.- Saltillo, 1951, 206; Angulo y Pérez Sánchez, 1972, 350.

622. Países

De la casa de Lastanosa en Huesca; mencionados por Ustárrroz h. 1650-52.

Bibl.- Sánchez Cañtón, 1933, III, 297; Angulo- Pérez Sánchez, 1972, 349.

623 a 626. Cuatro países de la historia de Jacob

... x 1 vara  $1/2 = \dots \times 1,24$

Mencionados en la tasación de las pinturas de don Francisco de Orcasitas por el pintor Ruiz González (1673):

"Quatro payses yguales de vara y media de largo, que bienen de Orrente, de la Ystoria de Jacob, a 300 rs."

Bibl.- Agulló, 1981, 178.

627 País

1 vara  $1/2 \times 2/3 = 0,83 \times 1,25$

Del inventario del coleccionista madrileño Pedro de Arce (1664): "Un pays del mesmo Orrente, de bara y media de largo y dos terçias de cayda, con su marco negro, en quarenta ducados"

Bibl.- Caturba, 1948; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 350.

628-629. Dos paisajes de Jacob

Mencionados en la lista de los cuadros elegidos por Goya, Maella y Napoli para regalarlos a Napoleón (José Antonio Conde, 12.11.1810).

Bibl.- Saltillo, 1933, 54.

630-631. Dos paisajes con escenas evangélicas (uno con S. Jerónimo)

Vendidos en París por los sucesores del conde de Parcent (31.5.1875). El nº 32 se describe así: "Le site est montagneux et désolé; le ciel chargé de nuages, semble annoncer que la tempête est proche, St. Jérôme est assis près d'un bloc de rocher où sont déposés ses livres et une tête de mort."

Bibl.- Soullié, 1912, 11; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 270.

622. Paisaje con personas y ganado

57 x 80 pulgadas = 1,45 x 2,02

Vendido en Sotheby, s<sup>a</sup> (Londres, 28.11.1928) en 8 libras.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 349.

633-634. Dos paisajes con rebaños

14 x 32 pulgadas = 0,38 x 0,86

Venta anónima en Lasienville (París, 1823).

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 352.

635. Paisaje

Venta Ricketts (París, 1856).

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 352.

## CIRCULO DE ORRENTE

636. Muerte de Abel

L. 0,80 x 1,22

París, propiedad particular

637. Lucha de Jacob con el ángel

L. 0,80 x 1,22

París, propiedad particular

El primero procede de la col. Santa Marta, según se deduce de la descripción hecha por Poleró en 1875. Ambos son seguramente de la misma mano por el tratamiento del paisaje rocoso y el follaje de los árboles y sobre todo por la gran semejanza existente entre las ovejas de uno y otro lienzo, así como entre diversos rasgos de las figuras humanas: la cabeza de Abel sacrificando y la del pastor dormido de la Lucha; el brazo visible de aquél y el del ángel de ésta.

Se trata de una personalidad cercana a Orrente que sigue sus temas y modelos pero los interpreta con habilidad mucho menor; en lugar de atreverse con los amplios paisajes crepusculares del maestro recurre al expediente de las formaciones rocosas más o menos fantásticas y siempre formularias ya arcaizantes. La figura humana tampoco es su fuerte, como revelan el Abel arrodillado y la pareja más danzante que luchadora de Jacob y el ángel.

En este cuadro sorprende la contradictoria iluminación, pues en el ángulo inferior izquierdo se vale del oscuro farallón de roca y de la fogata de los pastores para crear un efecto nocturno con fuente puntual de luz, de origen cremonés, que recuerda los típicos de Francesco Bassano; el pastor tendido se parece especialmente al de su Anuncio a los pastores de Cracovia y aún más por la postura al Malco de su Prendimiento de Cremona.

De la Muerte de Abel hay una copia parcial, más apaizada y que repite sólo la parte inferior, sin las grandes rocas del fondo, en colección particular madrileña.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 272-3/292.

638. Moisés y la zarza ardiente

L. 1,07 x 1,59

Guadalajara, Museo.

Obra de un discípulo que también prefiere los paisajes rocosos. La tonalidad unitaria de éste - aunque más tenebrosa - recuerda por su simplicidad la del Sacrificio de Isaac del Consejo de Estado; sólo se le opone el azul pálido de los celajes. El recurso de colocar una figura al abrigo de un grupo de altas rocas peladas que la enmarcan es utilizado por el Greco en sus diferentes versiones de la Oración del Huerto, aunque en las obras del cretense son más lisas y estilizadas por buscar seguramente el artista un máximo de abstracción.

El cuadro tiene puntos de contacto con los dos anteriores y con el siguiente, pero es difícil distinguir personalidades en un taller de estilo tan homogéneo como parece ser el de Orrente.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 294:

639. Jacob cortando las varas

L. 0,89 x 1,15

Madrid, col. González Conde

En un paisaje pétreo y desnudo lleno de aristas y quebraduras destaca la gran roca que se eleva hasta el borde superior del lienzo, dentro de la mejor tradición de la pintura bizantina; tanto es así que su perfil, curiosamente, reproduce el de una de las cumbres del monte Sinaí tal como lo representa el Greco - o un artista cercano a él - en la versión de Budapest del reverso del Políptico de Módena, que reproduce

a su vez un grabado popular y sería copiado e imitado repetidas veces.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 290.

640. Paisaje con Jacob y Raquel

L. 1,03 x 1,56

Barcelona, col. Gil.

641. Pastores haciendo queso

México, col. Pañi

El primero repite con pocas variantes el firmado por Mateo Orozco y está en la línea que años más tarde contribuiría a configurar el paisaje sevillano; estuvo atribuido a Murillo. La factura más deshecha y esponjosa y el modelado más blando de las formas contrasta con el primer término reservado a las figuras humanas y animales, más seco y claroscuroista y por lo tanto más ligado a la tradición toledana y orren-tesca, de la que el paisaje parece emanciparse poco a poco. Este contraste se acentúa en las obras de Orozco y está presente en muchas de las que parecen corresponder a discípulos y seguidores tardíos del artista murciano.

El segundo es de los pocos que prescinden del tema religioso, tan atenuado ya en muchos como el mismo anterior. Ambos pueden deberse al mismo autor - tal vez el propio Orozco-, siendo su disposición general muy semejante en cuanto al paisaje aunque éste sea en el segundo más rocoso y arcaizante que en el primero.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 348;-Angulo, 1981, II, 598.

642. Viaje de la familia de Jacob

Madrid, col. particular.

Su paisaje corresponde a la vena más blanda,

deshecha y esponjosa que se deriva de Orrente, cuyos seguidores se van independizando de los modelos bassanescos para iniciar un modo de interpretar el paisaje más acorde con los tiempos y que tendría gran fortuna pasados los años y fuera del círculo castellano. Resurge la vieja afición a las rocas, pero no se trata ya de las rocas de cartón piedra heredadas del mundo toledano sino de una masas de aspecto dúctil y aterciopelado que ganan en suavidad e imprecisión con la distancia. De las obras atribuibles a Orrente, la más cercana es el Paisaje con el sacrificio de Isaac de colección barcelonesa, cuyo paisaje es menos rico y complejo pero gana al de la que ahora comentamos en unidad técnica de fondo y figuras, ya que en el lienzo madrileño se observa el contraste de aquél con la factura seca de éstas que vemos en Mateo Orozco, único de los artistas del círculo de Orrente en este género cuyo nombre podemos asociar a obras conservadas.

En el Museo de Valencia hay una versión que contiene un fondo de paisaje más complejo y de apariencia más inquietante, así como una copia parcial de escasa calidad en otra colección madrileña.

Bibl.- Pérez Sánchez, 1980, 5.

### 643. La cosecha

L. 1,06 x 1,63

Barcelona, propiedad particular.

Seguramente formaría parte de una serie de los meses o de las estaciones del año, tratándose entonces de la representación del otoño o de octubre, época correspondiente a la recogida de las manzanas, que es la actividad concreta a que el cuadro está dedicado. El personaje embozado parece tener

como función destacar el cambio de tiempo propio de dicha época. Estas series eran muy frecuentes en el ambiente bassanesco y se prestan muy bien a la representación de escenas-rústicas plenamente laicas. La obra, si bien no es de primera fila, logra dar una considerable sensación de armonía entre seres humanos, animales y entorno natural, un poco a la manera de Paolo Fiammingo aunque siempre en tono menor, reduciendo los elementos y el dinamismo de la composición. La función decorativa de este tipo de obras es cumplida a la perfección por ésta, que revela cierta personalidad frente a los tan poco imaginativamente repetidos modelos orrentescos.

Bibl.- Cat. Exp. Pintura castellana ss. XV al XVIII, 1948, 179.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 348.

#### 644. Paisaje con el Buen Pastor

Madrid, Colegio de San Antón.

Cuadro actualmente muy oscurecido, su fotografía hace apreciar el amplio y grato paisaje mejor que el original, en el que resulta casi invisible. Este fondo de paisaje, del que ha desaparecido todo vestigio de dramatismo lumínico bassanesco, está en la línea blanda y deshecha de sus seguidores tardíos. El autor del lienzo revela considerable torpeza en la representación de las ovejas en comparación con Orrente; la figura de Cristo, también de anatomía menos hábil y postura en exceso inestable, se parece en sus rasgos faciales al de obras de mano de Orrente como la Curación del paralítico de Orihuela y las versiones del Buen Pastor de Madrid y Murcia. Al fondo, en la parte derecha, se advierte al mal pastor, cuya negligencia ha permitido que una de sus ovejas caiga en las garras del lobo, mientras que las demás huyen en formularia disposición.



645. Paisaje con pastores y animales

Barcelona, col. Ramón de Dalmases.

Copia de la parte derecha de Jacob y Raquel en el pozo (Escuela Normal), obra de taller varias veces aludida. Puede tratarse de una copia parcial con fines exclusivos de decoración doméstica o bien de un fragmento de una copia del cuadro entero. Muy restaurada y mal conservada, es obra de notable torpeza y su único interés reside en demostrar la fortuna de los modelos orrentescos incluso fuera del círculo inmediato de los discípulos y seguidores del pintor murciano, con cuya técnica y concepción ya nada tiene que ver este lienzo, sin duda bastante tardío y alejado del ambiente en que se formaron aquéllos.

Bibl.- Pérez Sánchez, 1980, 10.

## PALOMINO Y VELASCO, ACISCLO ANTONIO

Nace en Bujalance (Córdoba) en 1653; estudia con Valdés Leal y pasa después a Madrid, logrando introducirse pronto en el círculo cortesano gracias a la estimación de Carreño y Claudio Coello. En 1688 es nombrado pintor del rey. El estilo de Lucas Jordán supondrá para él una revelación que asimilará pronto a su propio estilo. Mientras ejecuta trabajos en diversos puntos de la Península prepara su Museo Pictórico y Escala Optica y su Parhaso Español Pintoresco Laureado (1715-1724). Muere en 1726.

Bibl.- Ceán, IV, 29-41; Gaya Nuño, 1956; Aparicio, 1966; Pérez Sánchez, 1972; Exp. Madrid, 1986, 334.

646-647. Alegoría del Fuego y Alegoría del Aire

L. 2,46 x 1,60 y 2,46 x 1,56

Madrid, Prado, 3186 y 3187

Procedentes del Alcázar y posteriormente del Buen Retiro; en 1772 se hallaban en el cuarto de los infantes de este palacio. Formaban serie con los otros dos elementos, representados por Ezquerria y Vaccaro. Ha de asignárseles una fecha dentro de la segunda década del siglo o primerísimos años de la tercera.

Estos lienzos son la derivación ya dieciochesca y empobrecida del paisaje madrileño según las formulaciones de Agüero. Se ha perdido la personal y atormentada visión de éste, sustituida por una intención exclusivamente decorativa y por una interpretación superficial de los modelos romanos accesible en las colecciones reales, de los cuales conserva un deseo de monumentalización de los elementos, rocas y árboles e incluso en cielo en el Aire.

La técnica es bastante plana y seca, sin gran preocupación por la búsqueda de efectos atmosféricos o matices tonales. En ambos cuadros es la pincelada aún más lisa en las figuras que en el paisaje; en las rocas del Fuego se observa un efecto de manchas lisas muy diferente del relieve que se veía en el grueso tronco

del Aire. Este árbol es evidente herencia de Agüero. si bien su factura consiste en pinceladas aunque dinámicas bastante pequeñas. a diferencia de las alargadas del madrileño ; consigue no obstante un notable efecto dramático ayudado por el contraste con la claridad del cielo. En el Fuego la composición está quizá más equilibrada en cuanto a la superficie que corresponde al paisaje, pero éste es menos interesante por dominar la plana y formularia roca. El crepúsculo es algo lorenesco. pero el cielo es pobre y carece de los rasgos de nubes del otro, por lo demás bastante artificiosos; utiliza en ellos unos tonos grises y azules que recuerdan a Mazo. Las figuras infantiles de ambos lienzos, sobre todo del Aire, recuerdan a Agüero.

Bibl.- Pérez Sánchez, 1972, 257-8; López Torrijos, 1981, 400; Exp. Madrid 1986, 336-7.

#### OBRA NO IDENTIFICADA

648-649.      La Tierra y El Fuego

vara y 1/4 x vara = 1,07 x 0,86 (ovalados)

En el inventario del Alcázar de 1734; pasan a la casa donde vivió el marqués de Bedmar: "Dos lienzos iguales... uno con marco liso dorado y otro sin él de los dos elementos de Tierra y Fuego de mano de Palomino".

650-651.      Dos países

1 pie x 3/4 vara (?) = 0,28 x 0,64

En el inventario y partición de los bienes de Teodoro Ardemans (1733): "Dos países originales de Don Antonio Palomino... con marco negro y molduras talladas y doradas, 240".

Bibl.- Agulló, 1978, 209.

PEREDA, ANTONIO DE

Nace en Valladolid en 1611, hijo de un modesto pintor del mismo nombre. Marcha muy joven a Madrid y entra en el taller de Pedro de las Cuevas; después, poderosos protectores cuidarán de perfeccionar su formación e introducirlo en el mundo palaciego. Participa en la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, pero en 1635 muere su mecenas Crescenzi y el artista no volverá a trabajar para la corte, posiblemente por la inquina de Olivares hacia aquél. A partir de entonces se dedicará a una clientela básicamente eclesiástica; la calidad de su arte hace que su prestigio vaya en aumento. Muere en Madrid en 1678.

Bibl.- Díaz del Valle, 374-5; Palomino, 957-60;  
Cea, IV, 62-8; Urrea, 1976; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 138-72.

652- Paisaje

L. 0,33 x 0,41

Fdo.: "Ant / Pereda f."

Berlin, Museo

Unico paisaje conservado de Pereda. Pudiera tratarse de uno de los dos que le fueron encargados para el Buen Retiro y/o del que se hallaba en colección parisiense en 1920.

Está emparentado con los de Collantes en cuanto a su disposición general, de herencia nórdica aún más acentuada que en aquél: zona oscura en primer término, apertura en profundidad en el centro, ladera en marcado declive y muy luminosa al otro lado. Las mayores diferencias atañen a la técnica, pues la de Pereda en esta obra es mucho más menuda, sin las líneas y planos enérgicos típicos de Collantes; no son las superficies las que reflejan la luz sino tenues líneas y puntos, al más puro modo flamenco. A esta delicadeza y minuciosidad contribuye el pequeño tamaño, que impondría al artista una facturavcasi minia-

turística. Lo que hemos visto en el fondo del Buen Samaritano (que atribuimos con reservas a Collantes) y del Paisaje nº 667 del Prado se acerca algo más a este modo de hacer dentro de la producción de Collantes. El edificio circular con semicolumnas o pilastras adosadas es muy semejante al que aparece en varias pinturas de este otro artista, así como las cabañas sostenidas por puntales, características de aquél y también de los sevillanos algo más tarde; en este lienzo se acercan especialmente a las de Agar e Ismael.

Bibl.- Cat. Berlín 1931, 358; Gaya, 1958, 71; Angulo-P. Sánchez, 1983, 237.

OBRA NO IDENTIFICADA

653-654. Dos paisajes

Consignados por Thieme-Becker como realizados para el Buen Retiro; en 1636 cobró 22400 maravedíes por ellos.

Bibl.- Thieme-Becker, XXVI, 398; Angulo-P. Sánchez, 1983, 237.

655. Paisaje

También en Thieme Becker como conservado en París (col. Charles Brunnen) hacia 1920. Pequeño.

Bibl.- Thieme-Becker, XXVI, 398; Angulo-P. Sánchez, 1983, 238.

656-659. Cuatro países

En la escritura de depital de doña María Manuela Gutiérrez de Carriazo (1732): "Quatro países de lienzo de dos tercias de largo y media bara de ancho, con marcos dorados, originales de Perea, 1600".

Bibl.- Agulló, 1981, 229; Angulo-P. Sánchez, 1983, 238.

PERTUS, RAFAEL

Pertenece a una dinastía de artistas zaragozanos que extiende su actividad desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVII. Rafael, hijo de Pedro, cabeza de la dinastía, nace en Zaragoza en 1564 y muere en 1648 en la misma ciudad. Jusepe Martínez dice de él que "si el estudio le hubiera acompañado, fuera de todo consumado pintor; fue muy garboso inventor y muy largo en su trabajo". Aparte de paisajes y otras obras de pequeño formato, pintó al temple "capelardentes y monumentos para Semana Santa, adornados de grotescos, tarjetas y otras bazarrias que causaban maravilla".

Bibl.- Jusepe Martínez, ed. Sánchez Cantón, Fuentes, III, 50-1; Morales, 1980. 59-60.

OBRA NO IDENTIFICADA

660. Paisaje

L. 0,50 x 0,63

Ant. Zaragoza, Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

Bibl.- Morales, 1980, 60.

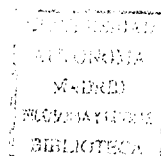
661. Paisaje con figuras

L. 0,50 x 0,63

Ant. Zaragoza, Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

Evidentemente pareja del anterior.

Bibl.- Ver anterior.



PONCE, ROQUE

Son escasas las noticias que sobre este artista proporcionan las fuentes. Seguramente madrileño, desarrolla su actividad en las últimas décadas del siglo XVII. Palomino añade a su nombre un "don" que hace suponer que poseyera un cierto rango social. Ceán lo dice discípulo de Juan de la Corte, pero tal vez lo asocia a éste sólo por distinguirse "en pintar perspectivas con gracia y capricho".

Bibl.- Palomino, 1048; Ceán, IV, 106; Martín González, 1963; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 253-4.

662. Incendio de Troya

1674

L. 0,84 x 1,08

Fdo.: "Roque Ponce me fecit, año 1674"

Santiago de Compostela, propiedad particular.

Única obra conocida de este artista, especializado en el género de la perspectiva; no hay evidencia documental de un discipulazgo con Corte. Se trata de una vista arquitectónica basada en modelos semejantes a aquél, si bien la intensa iluminación dirigida acentúa poderosamente el sentido diagonal, marcado también por la disminución en proporciones de las grandes columnas conmemorativas. El conjunto adquiere así un carácter más barroco acorde con lo avanzado de la fecha y en contraste con la planitud de la interpretación que hace Corte del mismo tema. Las figuras son probablemente de mano de Antonio Gastrejón, desconocido artista que según Palomino y Ceán colaboraba de esta manera con Ponce, si bien según el testimonio del segundo "son más apreciables las obras que no las tienen".

Bibl.- Martín González, 1963, 310; Angulo, 1971, 226; López Torrijos, 1982, II, 1165; Angulo-P. Sánchez, 1983, 254.

PUGA, ANTONIO

Nace en Orense en 1602. En los años 30 está instalado en Madrid y trabaja en estrecha dependencia de Cajés, que se puede señalar como su maestro y en algunas de cuyas obras colaboró. Diversos documentos destacan su fama como paisajista y su actividad como pintor de retratos. Se le han atribuido sin gran fundamento cuadros de temas cotidianos de interior. A pesar de su clientela aristocrática sufrió problemas económicos hasta su muerte, ocurrida en Madrid en 1648.

Bibl.- Caturla, 1952; Id., 1982; Angulo-P. Sánchez, 1983, 255-60.

OBRA NO IDENTIFICADA

663 a 674. Doce países  
Temple

En su testamento ante el notario Cristóbal de Medrano: "Y ansimismo declaro que a doña Juana de rribera se le an de entregar quatro países pintados alguaçel (sic) temple con sus molduras de tabla lisa dado de negro que faltan a los doce que le avía de dar y de la susodha se an de cobrar ducientos y veinte reales que me de derresto de todos los dhos doce países".

Los cuatro que todavía estaban en el taller son seguramente los que aparecen en el inventario hecho en 11.3. 1648 por el testamentario Santiago Morán: "Mas quatro Países de Vna quarta con sus molduras negras". Y los de la tasación hecha por el pintor José Gallego en 14 del mismo mes: "Mas dos Payses y dos marinas con sus molduras negras pequeñas a diez Reales cada una quarenta reales". De ser así sorprende la diferencia entre el precio pedido al cliente y el asignado en la tasación, irrisorio. Hay que considerar también la posibilidad de que los cuadros referidos fuesen entregados a su comitente y éstos sean otros de menor tamaño y calidad.

Bibl.- Caturla, 1952, 31/35/43; Angulo-P. Sánchez, 1983, 261.



645. País con san Juan

1 vara 1/2 = 1,24

En el inventario: "Mas Un lienzo de bara y media de alto sin marco de un San Juan en Un país". En la tasación: "Mas otro país de Un San Juan de bara y media de largo tres ducados".

Bibl.- Caturla, 1952, 34/46.

646. País con la impresión de las llagas a san Francisco  
7 cuartas = 1,46

En el inventario, con su compañero: "Mas dos Países de siete cuartas sin marco el Uno de Un San Fran<sup>co</sup> y el otro de Una historia de Jacob". En la tasación: "Mas Un país de siete cuartas de un San Fran<sup>co</sup> Ymprimiéndole la llagas cinquenta Rales".

Bibl.- Caturla, 1952, 11/36/46.

647. País con historia de Jacob (sin acabar)

7 cuartas = 1,46

En el inventario, con el anterior. En la tasación: "Mas Un país de siete cuartas de la historia de Jacob por acabar treinta y seis reales".

Bibl.- Caturla, 1952, 11/36/46.

648. País  
Temple

En la tasación: "Mas Un país ordinario pintado al temple ocho reales".

Bibl.- Caturla, 1952, 46.

649. País con Cristo con la cruz a cuestras

7 cuartas = 1,46

En la tasación: "Mas Un país de siete cuartas de Largo en que está Un xpto con la Cruz a Cuestas ciento y cinquenta Rs".  
Bibl.- Caturla, 1952, 46.

RIBERA, JUSEPE DE

Nace en Játiva en 1591; según Palomino fue discípulo de Ribalta en Valencia, de lo cual no hay evidencia documental. En 1615 se encuentra ya en Roma, habiendo pasado antes seguramente por Lombardia, Parma y Bolonia. En Roma se relaciona con artistas del caravaggismo nórdico; en 1617 se halla ya en Nápoles, protegido por el nuevo virrey, el duque de Osuna. Si bien lleva a cabo algún breve viaje a Roma, desarrollará su actividad de forma permanente en Nápoles, cuyo ambiente artístico cosmopolita y moderno lo mantendrá al tanto de las novedades, reflejando paso a paso en su evolución. Por ello se puede afirmar que, contrariamente a la absurda leyenda romántica, Ribera es el más europeo de los pintores españoles de esta época.

Bibl.- Pacheco, I, 149/456; II, 13/89; Palomino, 875-9; Ceán, IV, 184-94; Pérez Sánchez-Spinosa, 1979; Cat. Exp. Madrid, 1985.

680-681. Paisaje con pastores y Paisaje con fortín

L. 1,28 x 2,69

Fdo. (el 2º): "Jusepe de Ribera español / F. 1639"

Salamanca, col. Alba (Palacio de Monterrey)

El actual propietario de los lienzos halló en el Archivo Histórico de Protocolos la tasación realizada por el pintor Andrés de la Calleja en 1755 de los bienes de la condesa de Miranda y duquesa de Peñaranda, títulos que pasaron a la Casa de Alba en 1844. He aquí el texto del documento, algo contradictorio con los lienzos respecto a las medidas e incluso a la descripción: "Dos países grandes, iguales, el uno con una barca y el otro con una cabaña con dos pastores, originales al parecer del Españolito, con cuatro varas de largo y vara y media de caída con marcos dorados, que valen ciento, y digo, mil quinientos reales de vellón".

Probablemente llegasen a manos de dicha señora a través de la condesa viuda de Monterrey, que repartió obras

propiedad de su esposo entre diversos parientes. Aunque el conde regresó de Nápoles dos años antes de la fecha que figura en la firma de Ribera, hay que tener en cuenta que este personaje fue durante el tiempo de su virreinato napolitano la principal vía de penetración en España de pinturas procedentes de aquella ciudad.

Esta pareja de paisajes es única y digna contraposición a la de los jardines Médicis de Velázquez. Los cuatro, no muy lejanos en el tiempo ni en sus raíces culturales, constituyen la cumbre del género dentro de la producción de los pintores españoles; ahorro este adjetivo a nuestros dos lienzos por considerar que no les conviene en absoluto: nadie denominaría "cuadros españoles" a éstos, internacionales por su espíritu clásico y por las propias circunstancias de su realización material. En ellos, Ribera se hace eco del neovenecianismo, corriente que configura una nueva etapa en Roma y que ofrece una adecuada síntesis entre naturalismo —que afecta al paisaje como uno más entre los géneros que suponen acercamiento a lo real— y clasicismo: recordemos que Domenichino reside en Nápoles desde 1636 hasta 1641 y lleva allí un extremo de la larga cinta que unirá los fundamentos del clasicismo romano-boloñés con estas últimas consecuencias de tan compleja tradición.

Pérez Sánchez concluye que es en esa línea donde hay que buscar la preocupación esencialmente monumental de estos paisajes, que les confiere una severidad clásica contrastada y enriquecida por la sutilmente graduada iluminación.

Esta faceta de Ribera como paisajista ha de ser puesta al lado del clasicismo de muchas de sus figuras y de los elementos arquitectónicos que las rodean; su solemne monumentalidad revela un profundo estudio de la estatuaría de la Antigüedad. En ambos aspectos se manifiesta que la dialéctica entre naturalismo y clasicismo es resuelto por Ribera de un modo genial y personalísimo.

Es interesante reparar en el hecho de que es en esta época cuando más cultiva los temas mitológicos, alcanzando una plena independencia respecto de la tradición española en la que se supone que llevara a cabo su formación inicial: Ribera está abierto a los elementos propios del mundo cultural italiano, del que forma parte tan importante la visión de la mitología y del paisaje. Paralelamente a esto, es también su época de mayor experimentación con la luz y como consecuencia de definitiva independencia del tenebrismo, a menos que el tema lo requiera.

En la segunda mitad de la década de 1630 a Ribera en plena madurez, habiendo asimilado todas sus experiencias anteriores y todas las novedades que llegaban a Nápoles procedentes de diversos puntos de Europa; alcanza un máximo refinamiento en cuanto a la luz y al color que se resume óptimamente en sus dos paisajes.

En sus obras de este período se observa un considerable interés por el entorno paisajístico; el fondo de la Ascensión de la Magdalena (1636; San Fernando) se construye sobre la misma estructura que nuestras obras, sobre todo en Paisaje con fortín; en dicho fondo dominan ya los tonos azules y plateados de los dos paisajes puros. La misma aérea transparencia se observa en la vista de Nápoles de la Apoteosis de san Jenaro (Salamanca). En 1637 y en sus lienzos mitológicos empieza a utilizar el gran árbol oblicuo y muy oscuro en término cercano al espectador. En el Paisaje con fortín se ve cómo la parte de vegetación de va haciendo más transparente y adquiere una calidad más luminosa y aérea; no se pretende tanto obtener un efecto dramático y aún parcialmente tenebrista sino establecer un primer término que encuadre el espacio y le confiera una mayor riqueza de planos y de juegos de luz, aumentando la sensación de profundidad y ayudando a dirigir la vista de un lado a otro y desde delante hacia el fondo; es el tradicional recurso de la pintura de paisaje. Así pues, tiene una función diferente de la que tenía en los cuadros mitológicos inmediatamente anteriores y también

de la que tendrá en los que pinte al año siguiente y poco después utilizando este recurso. El más interesante es el Sueño de Jacob (1639). donde el tronco no es un simple fondo oscuro para resaltar la figura sino una cuidada contraposición a ésta. El tronco es casi igual al del Paisaje con fortín, aunque se inclina en sentido contrario; la rama grande de la derecha es muy parecida. La técnica en las hojas y en el conjunto es mucho más pastosa en el Sueño. En cuanto al color, aparece también en éste la tonalidad azulada que aún se agrisa y platea más en los Paisajes. El arbolillo desmochado de la derecha al fondo se parece también al de la derecha del Paisaje con fortín. Los de la izquierda del Paisaje con pastores se acercan especialmente a los del Bautista de Poznan (obra no segura), que sería de los mismos años o poco después. En las ramitas y hojas visibles en el Lisardo (1642) la misma técnica y color que en los paisajes; en general tiene el sfumato de sus segundos términos.

Bastante posterior es el Retrato ecuestre de don Juan de Austria (h.1648), que incluye otro paisaje de bahía muy difuminado y luminoso.

En cuanto a las figuras, se ha destacado la semejanza de la pastora con una espectadora del Martirio de san Felipe, sobre cuya fecha había dudas; esta circunstancia tiende a corroborar la de 1639, una de las que estaban en litigio.

En paisajes clásicos de esa época no podía faltar alguna posible relación con Claude Lorrain. Me referiré especialmente a los frescos del Palacio Crescenzi de Roma, obras aún controvertidas y que de ser del Lorenés constituyen la parte más juvenil de su producción. Son paisajes más abiertos y desnudos de lo que luego será habitual en él; tienen menos presencia los árboles. En uno de ellos hay una pareja de pastores con una s ovejas a sus pies semejante a la de Ribera. Por otra parte, en un dibujo del Liber Veritatis que no corresponde a ninguna pintura conservada y que es copia de un cuadro de Brill encontramos la escena de los pescadores conversando, uno de ellos desde una barca y el otro desde la orilla, del Paisaje con for-

tín. La de los grupos de pescadores que arrastran las redes a la derecha del mismo cuadro ha sido ya comparada con las que aparecen en obras de Domenichino; pongo como ejemplo su Paisaje con la huida a Egipto (Louvre) y su Paisaje con pastores, cazadores y lavanderas (Oxford).

La armoniosa composición, serena hasta la melancolía, y sobre todo el espléndido cielo, convierten estos cuadros en obras maestras del paisaje clásico y en ejemplo insuperable de síntesis de observación e imaginación creativa. Nada hay aquí de los oscuros verdes y castaños que suelen dominar en el paisaje español del siglo, tantas veces planos y opacos, sin aire ni luz. La presencia dominante de grises, platas y azules tenues -salvo los primeros términos de dorada tierra, a trechos fuertemente sombreados- logra investir al conjunto de una luminosidad aérea tan mágica como natural.

El resultado, sin embargo, es muy otro al obtenido por Velázquez, pues en lugar de disolver la materia en aras de la impresión visual prefiere "esculpir" el paisaje organizándolo con arreglo a una sólida y precisa distribución de masas.

Bibl.- Duque de Alba, 1984; Exp. Madrid, 1984, 272-4; Exp. Madrid, 1987, 102-4.

#### RUEBA

Mencionado en documento madrileño de 1646. Ceán habla de un Gabriel de Rueda granadino muerto en 1641; se conoce también un Esteban de Rueda también de Granada y muerto en 1687. De ninguno se sabe que cultivara el paisaje.

Bibl.- Agulló, 1978, 197.

OBRA NO IDENTIFICADA

#### 682-683. Dos países

En el inventario de los bienes de don Alonso Parada y Mendoza, caballero de Santiago, que aportó al matrimonio (1646).

Bibl.- Agulló, 1978, 197.

SANCHEZ COTAN, JUAN

Nace en Orgaz (Toledo) en 1560; se forma en Toledo con Blas de Prado y en 1603 se traslada a Granada, en cuya cartuja profesa. Trabaja para dicha cartuja y para la del Paular (Madrid) hasta su muerte en 1627. En su producción destacan las naturalezas muertas, en las que utiliza el claroscuro y la observación de lo real para lograr una presencia de los objetos casi mágica.

Bibl.- Palomino, 345-7; Ceán, IV, 337-41; Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 39-67.

684 a 687. Cuatro paisajes con historias de San Bruno: Sueño de Roberto Guiscardo, San Hugo guía a san Bruno y a sus compañeros, Aparición de la virgen a san Peño, Construcción de la cartuja.

H. 1615-20

L. el primero: 1,48 x 1,72

los restantes; 1,44 x 1,67

Forman parte de la decoración pictórica de la cartuja de Granada, empresa que fue su dedicación fundamental desde 1615 hasta su muerte. Los paisajes guardan correspondencia con sus fondos acostumbrados, de gusto y minuciosidad flamenca. En estos cuadros pudo haberse inspirado en grabados flamencos de fines del siglo XVI, incluyendo las casas de apuntados tejados que tan bien concuerdan con las escarpadas montañas para dar una imagen adecuada del paisaje alpino de Grenoble, en el cual se desarrolla la acción. No obstante, si sus modelos fueron estampas el artista las interpretó con su concepción y factura

habituales, más blanda y algodonosa ésta que la de ninguno de los maestros nórdicos del cambio de siglo, ninguna referencia concreta a los cuales se conoce hasta ahora. El carácter narrativo de las escenas, ingenuo y primitivo, halla perfecto eco en la minuciosa descripción del follaje de los árboles y demás vegetación. El paisaje se desarrolla en profundidad por medio de términos quebrados y caminos en zigzag en el más puro estilo nórdico. Al tono general, silenciosamente lírico, contribuyen las tonalidades azuladas de las lejanías y la luz envolvente que evita cuidadosamente todo contraste dramático, oscureciéndose sólo un poco más los primeros términos.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1972, 52/71.

OBRA NO IDENTIFICADA

688-689. Dos países del Basán (sin acabar) o Dos estaciones

2/3 = 0,54

En el inventario de 1603; referidos a estaciones del año, no sabemos si serían copias literales de obras de uno de los Bassano o interpretaciones personales de Cotán. En cualquier caso hay que destacar la diferencia de esta modalidad de paisaje y la que hemos visto en los cuadros anteriores, que por otra parte es la habitual en sus fondos a lo largo de toda su evolución artística.

Así dice el inventario: "Débeme don Lorenzo de Mendoza dos lienzos de pintura de unos países bosquejados de los tiempos del Basán de dos tercias de largo cada los cuales son de los herederos de Blas de Prado a quien mando se den".

Bibl.- Cavestany, 1936, 137.

690. Lienzo de Basán (sin acabar)

Podemos suponer que se tratara también de un paisaje: "Un lienzo de Basán grande empezado a bosquejar".

Bibl.- Cavestany, 1936, 137.



SEGOVIA, JUAN DE

Pintor residente en Madrid a mediados del siglo XVII y especializado en marinas y escenas de puerto y costa.

Bibl.- Ceán, IV, 363-4.

OBRA NO IDENTIFICADA

691. País con una fuente

En carta de pago como encargo para el Buen Retiro (6.7. 1634): "...Por los cuadros de pintura que vienen p.<sup>a</sup> servicio de su magd. en su Real casa de buen Retiro... payses de caza, [uno] con una fuente [y otro] del robo de Elena". Tasados en 1690 reales con otros cuadros.

Bibl.- Caturla, 1960, 336.

692. País con el rapto de Helena

Compañero del anterior.

Bibl.- Ver anterior.

693. País con figuras y una fuente  
vara x vara y  $1/3 = 0,83 \times 1,07$

En el inventario de las pinturas pertenecientes a D. Luis Méndez de Haro y de Guzmán, marqués del Carpio y conde duque de Olivares, y a su hijo D. Gaspar: "Dos pinturas en lienzo, de vara y tercia de ancho y más de vara de alto. Son países con figuras; en uno una fuente con tres pilones y varios relieves; en el otro una casa-venta y tres figuras jugando a los naipes, sentadas en tierra. Son originales de Juan de Segovia"

Bibl.- Barcia, 1911, 252.

694. País con figuras jugando a los naipes  
vara x vara y  $1/3 = 0,83 \times 1,07$

Compañero del anterior

Bibl.- Ver anterior.

SOLIS, JUAN DE

Padre de Francisco de Solís. nace a fines del siglo XVI. En su taller estuvo Juan de Arellano como oficial. Colabora en la decoración del Buen Retiro con los paisajes conservados y otras obras perdidas, documentadas entre 1637 y 1647. Muere en Madrid en 1654.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 329-34.

695 a 698. Cuatro paisajes con ermitaños: San Antón, San Benito, San Bernardo y San Jerónimo

L. 1,32 x 1,85

Fdo.: "Solis f<sup>a</sup>" (el 2º y el 3º)

Madrid, Col. particular

Son por género y concepción de herencia enteramente flamenca según la tradición de fines del XVI y principios del XVII. Su carácter compuesto hace suponer que se copiasen estampas o cuadros seguramente de forma parcial, combinando los elementos que interesasen al artista. En el caso de San Bernardo copia literalmente el San Bruno de Momper (Malinas) en la parte de la figura y la imagen. El tipo de paisaje preferido es el de altos árboles de espesas frondas, en San Benito y San Jerónimo siguiendo el modelo del acento central con fugas laterales en profundidad, establecido ya desde Momper y Bril. El contacto con Collantes se pone de manifiesto en numerosos pormenores: las ramas secas y nerviosas bien visibles en el macizo central del San Benito; las pinceladas sorprendentemente largas del tronco inclinado en el centro de San Bernardo; la ladera escarpada - algo semejante a la del Ermitaño de Kassel, de seguidor - con grandes rocas redondeadas resueltas mediante toques planos y vigorosos, aunque más algodondados que los de Collantes; las ramas altas y tenues, casi transparentes; las ruinas de San Antón, cercanas a las de Ezequiel (fondo); las edificaciones rurales con arcos de medio punto; algunas de las figuras pequeñas, es-

pecialmente el pastor de San Bernardo y las de San Jerónimo.

Los mayores fallos de estos lienzos son los referentes a la perspectiva y trabazón de los distintos planos y de las figuras que se sitúan en ellos; son defectos propios del primitivismo de estas representaciones, que llega a lo ingenuo en el caso del San Antonio Abad. El protagonista humano del lienzo es siempre demasiado grande para la poca sensación de profundidad que la disminución de escala hacia la lejanía consigue dar; quedan por ello despegadas de la composición, en la cual no consiguen integrarse en parte debido también a la diferente iluminación de que se dota a la zona en que se encuentran, iluminación tenebrista poco justificada por la cabaña, roca o masa de vegetación que les sirven de fondo y que escapan de manera forzada a la luz de pleno día que baña todo el paisaje, llevado el pintor por el deseo de obtener así el modo tradicionalmente requerido para las escenas de penitencia o meditación. Tampoco las arquitecturas logran dar sensación de masa, de realidad, como daban las mejores de Collantes.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 335.

### 699. Paisaje con ermitaño

L. 1,03 x 1,61

Edo.: "Juan de Solís f"

Pamplona, Museo de Navarra

Según Pérez Sánchez, parece más avanzado que los anteriores; en efecto, el paisaje tiene una unidad de que carecían los otros; si no fuera por el mal construido y peor inserto cobertizo que cobija al personaje se trataría de un hermoso paisaje con exquisitas gradaciones aéreas que parecen traducir no sólo la distancia sino incluso la humedad evaporada del río; la calidad de los reflejos acuáticos y la factura más manchada y dinámica del arbolado recuerdan a artistas flamencos de la excelencia material y poética de un Jacques d'Arthois.

La estructuración del escenario paisajístico se

asemeja considerablemente a la de un grabado de Bril, el Paisaje con ermitaño (Bruselas), invirtiendo la de éste.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 335.

OBRA NO IDENTIFICADA

700a 703. Cuatro países

1637

Para la ermita de San Pablo (Buen Retiro), por lo cual se puede suponer que fueran del mismo género. Se le pagan 1038 reales por ellos y otras obras.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 335.

704a 706. Tres países

Antes de 1646

vara 1/2 x 2 ~~1,24~~ x ~~1,66~~

En la tasación de los bienes de Jerónima de Villareal (1646) por Julián González, pintor; se valoraron en 750 reales.

Bibl.- Agulló, 1981, 96

TROZO, ENRIQUE (EL JOVEN)

Desconocido pintor activo en Valladolid en la primeras décadas del siglo XVII. Sólo se conservan de él algunas menciones documentales.

Bibl. - Urrea, 1985, 484-6.

OBRA NO IDENTIFICADA

707a 710. Cuatro cuadros de las cuatro estaciones

Aparecen, entre otras pinturas, en un contrato con Agustín de la Rúa, vecino de Medina del Campo (1613).

Bibl. - Valdivieso, 1971, 163-4.

URZAQUIN, ANDRES DE

Nace en Cascante (Navarra) en 1606; su familia se instala pronto en Zaragoza, donde destaca como dibujante. Muere después de 1668.

Bibl. - Díaz del Valle, 365; J. Martínez, 55-6; Ceán, V, 97; Morales, 1980, 85-6.

OBRA NO IDENTIFICADA

711. Colección de paisajes

De la colección Iastanosa; tal vez perdidos.

Bibl. - Morales, 1980, 86.

712. Ruina

También en Iastanosa (1666), compañera de un Baís de amanecer de Collantes.

Bibl. - Sánchez Canton, Fuentes, V, 287.

VAN DER HAMEN Y LEON, JUAN

Nace en Madrid en 1596 de padres flamencos y muere en la misma ciudad en 1631. Su contribución al primer naturalismo español es de primer orden tanto por la observación de la realidad patente en sus naturalezas muertas como por el precoz tenebrismo de sus obras de composición.

Bibl.- Palomino, 886-7; Ceán, V, 124-7; Jordan, 1967; Cat. Exp. Bodegones y floreros, 1983, 41-3.

### 713. Orla de flores en un paisaje

1628

L. 0,64 x 0,79

Fdo.: "Juan...der Hamen 1628"

New Hampshire (USA), Dartmouth College

Tanto éste como el siguiente pueden ser alguno de los inventariados en 1631 como "países redondos"; este formato - no sabemos si se refiere al circular, al ovalado o a ambos - era evidentemente muy utilizado en el taller del artista. La formación flamenca de éste queda bien patente en su preferencia por el motivo de la guirnalda de flores que enmarca la escena, tradicional en la pintura de Flandes desde Jan Brueghel de Velours y su discípulo Daniel Seghers, a los cuales lo aproxima el prieto modelado y la minucia de sus flores, que contrastan con el carácter más sumario y veloz - y también cromáticamente más reducido - del paisaje.

Las rocas de extrañas formas nos remiten una vez más al ambiente toledano, tal vez por influencia más o menos directa de Orrente. Los modelos más semejantes a ellas son los proporcionados por algunos grabados de Callot, alguno de los cuales añado para su comparación. El pormenor de la iglesia con campanario rodeada de árboles y ante una elevada

masa rocosa recuerda mucho al del San Antonio de Mayno, y ambos al del grabado de Callot citado en la ficha de ese cuadro, estampa en la cual domina el tipo de gran roca redondeada y de base relativamente estrecha que parece favorito del artista francés y es protagonista en este lienzo del madrileño.

Bibl.- Jordan, 1966, 67; Idem, 1967, 110/114-5/336; Triadó, 1974, 287.

#### 714. Orla de flores con un paisaje

L. 0,85 x 1,04

Madrid, prop. Adolfo de Arenaza.

Es semejante al anterior, aunque la guirnalda es menos densa y no aparecen en ella los pájaros tan característicos de los modelos flamencos. La disposición del paisaje es análoga, si bien se atenúa el tono fantástico de las formaciones rocosas. El horizonte se halla también hacia la mitad; se establece un primer plano a la derecha con grandes rocas para crear distancia; tras un río se eleva una montaña, esta vez de aire más natural, sobre la cual se distingue un castillo que domina el pueblo que se extiende abajo a su izquierda.

Por lo que se puede apreciar en la fotografía, la técnica es también más suelta que en las flores pero carece de la finura de los paisajes que se abren en el fondo de sus dos bodegones - tabla y lienzo - conservados en El Escorial.

Bibl.- Jordan 1967, 110/114-5/ 336.

OBRA NO IDENTIFICADA

#### 715-716. Dos países

En el inventario de sus bienes (1631): "Mas dos paisses pequeños redondos con sus marcos dorados".

Bibl.- Jordan, 1967, 188.

717-718. Dos países

Como los siguientes, en el mismo inventario:

"Mas otros dos paisses del mismo modo y marcos bosquejados".

Bibl.- Jordan, 1967, 190.

719-720. Dos países

"Mas otros dos mayores con paisses del mismo modo con cercos negros".

Bibl.- Jordan, 1967, 190.

721-730. Diez países

"Mas diez países pequeños con sus molduras doradas".

Bibl.- Jordan, 1967, 190.

731. País

"Mas otro país de media bara sin moldura".

Bibl.- Jordan, 1967, 191.

732-733. Dos países

"Mas dos paisses pequeños con sus marcos dorados bosquejados".

Bibl.- Jordan, 1967, 191.

734. País

"Mas otro país de tres cuartas de ancho y media de largo con su marco dorado".

Bibl.- Jordan, 1967, 191.



735-736. Dos países

L.  $3/4$  x vara y sesma =  $0,60 \times 0,97$

"Mas dos lienzos de bara y sesma de largo y tres cuartas de ancho de dos paisses sin molduras".

Bibl.- Jordan, 1967, 188.

737. País con Tobías (sin acabar)

L,2 varas menos sesma = 1,52

"Otro lienzo de dos baras menos sesma sin moldura de Tobías en bosquejo un país".

Bibl.- Jordan, 1967, 188.

738-739. Dos países

$1/4$  diámetro =  $0,20$

740. País (sin acabar)

En la tasación por Pedro Núñez y Angelo Nardi (1631), como los siguientes... Extrañamente, esta lista no se corresponde con la anterior a pesar de ser del mismo año. "Otros dos Paisses grandes digo redondos de una quarta de diámetro con sus molduras de nogal valen quarenta rreales y otro bosquejado en veinte rreales".

Bibl.- Jordan, 1967, 215/371.

741. País

$3/4$  x vara y  $1/4$  =  $0,60 \times 1,03$

"Mas otro país de tierra del mismo tamaño en seis ducados".

Bibl.- Jordan, 1967, 215/371.

742-746. Cinco países

$1/3$  en cuadro =  $0,24 \times 0,24$

"Mas cinco Paisillos de a tercia en cuadro con moldurillas doradas a dos ducados cada uno".

Bibl.- Jordan, 1967/371.

747. País

L.  $3/4 = 0,60$

"Un lienço de tres quartas de un país con su moldura dorada en cien rreales".

Bibl.- Jordan, 1967, 217/371.

748-749. Dos países con cacerías (uno sin acabar)

"Dos paisillos redondos bosquejados con sus molduras negras el uno por acabar con su casería en quarenta rreales

Bibl.- Jordan, 1967, 217/371.

750. País

$1/3$  en cuadro =  $0,27 \times 0,27$

"Mas otro paisillo de a tercia en cuadro en dos ducados".

Bibl.- Jordan, 1967, 217/371.

751-752. Dos países (uno sin acabar)

$1/4 = 0,20$

"Mas dos paissillos de a una quarta con molduras doradas el uno acabado y el otro bosquejado en veinte y dos rreales".

Bibl.- Jordan, 1967, 217/371.

753-754. Dos países (sin acabar)

$$1/3 = 0,27$$

"Mas dos países de a tertia bosquejados a ocho rreales cada uno diez y seis rreales".

Bibl.- Jordan, 1967, 217/371.

755. País con avecillas

$$1/3 = 0,27$$

"Un país de a tertia de unas habecillas en doce rreales".

Bibl.- Jordan, 1967, 217/371.

756. País (sin acabar)

"Un país bosquejado con su moldura pequeña en quatro rreales".

Bibl.- Jordan, 1967, 217/371.

757. País (sin acabar)

$$7/4 = 1,46$$

"Un país de siete quartas bosquejado en veinte rreales".

Bibl.- Jordan, 1967, 218/371.

758. País (sin acabar)

"Un país largo con su moldura dorada bosquejado en diez rreales".

Bibl.- Jordan, 1967, 220/371.

759. País

Como los restantes, en las capitulaciones matrimoniales de María van der Hamen (1639): "Un país pequeño en cincuenta reales con su marco dorado".

Bibl.- Jordan, 1967, 286.

760-761. Dos países

"Dos payses pequeños uno redondo y otro quadrado en ochenta y tres reales".

Bibl.- Jordan, 1967, 286.

762-763. Dos países

vara y  $1/4 = 1,03$

"Dos payses a lo largo de vara y quarta en sesenta y seis reales".

764a766. Tres países

"Tres payses redondos los marcos dorados pequeños a ocho reales cada uno".

Bibl.- Jordan, 1967, 287.

767a769. Tres países

"Otros tres payses pequeños el uno quadrado y los dos redondos a ocho reales cada uno".

Bibl.- Jordan, 1967, 287.

770-771. Dos países

"Dos payses pequeños quadrados con su marco dorado en cincuenta y tres reales ambos".

Bibl.- Jordan, 1967, 287.

VAN MOL, JUAN

Pintor de Amberes afincado en Sevilla al menos desde 1636, fecha de su carta de examen como pintor de imaginaria. Hay otros documentos de las décadas de 1660 y 70; en algunos de ellos aparece vinculado con Pedro de Campolargo, artista también antverpense. Según Ceán habría sido discípulo de Iriarte y murió hacia 1706, datos refutados por los documentos, pues, como calcula Kinkead, debió de nacer hacia 1610 y moriría tal vez en la década de 1680.

Bibl.- Ceán, V, 131; Gestoso, Diccionario..., III, 410-2; Kinkead, 1981, 44-50.

OBRA NO IDENTIFICADA

742. Vista de la Alameda de Hércules

Bibl.- Kinkead, 1981, 49.

743. La carrera de la Cruz del Campo

Era propiedad del conde de Aguilar.

Bibl.- ver anterior.

744a 785. Doce paisajes

En el inventario de los bienes del doctor Cristóbal Pedrosa y Luque, Sevilla, 1701. De "Famol"; tasados en 200 reales.

Bibl.- Sanz-Dabrio, 1974, 97; Kinkead, 1981, 49.

VAN DE PERE, ANTONIO

Activo en Madrid y lugares del área entre 1659 y 1680. El apellido alude a un origen flamenco; para Ceán se trata de un pintor flamenco establecido en Madrid a mediados del siglo XVII. No es mencionado por los biógrafos y tratadistas anteriores, a pesar de conservarse numerosas obras firmadas y de haber disfrutado de cierto prestigio. Apenas hay documentación que contribuya a aclarar su vida y su evolución artística. Según Ceán era artista "de buen crédito por la frescura y buen gusto del color".

Bibl.- Ceán, V, 124; Pérez Sánchez, 1966, 305-7.

186-187. Dos paisajes

1660

Fdo.: "Ant. Bade Pere F. 1660"

Valdemoro (Madrid), iglesia parroquial

Frescos decorativos. Son paisajes de gusto clásico y técnica sumaria y poco cuidada, sobre todo el segundo (con arco de piedra). Las tonalidades son suaves, seguramente desvaídas por el tiempo. En el primero centra la atención un edificio fantástico de aspecto y nada lógico desde el punto de vista constructivo. El otro es un paisaje rocoso con algunas edificaciones circulares sobre el arco natural y hacia la derecha. Son buen ejemplo de la escasa calidad que alcanzaba el género cuando tenía una función únicamente "de relleno" y en este caso para un lugar tan poco visible desde la parte frecuentada de la iglesia, pues de hallan en los testeros del coro. La técnica del fresco, poco practicada por los artistas españoles, contribuiría a estos flojos resultados, habituales en este tipo de obras.

Bibl.- Pérez Sánchez, 1966, 320.

VELAZQUEZ , DIEGO

Nace en Sevilla en 1599. Después de una primera formación junto a Francisco Pacheco y en la línea del tenebrismo caravaggesco, se instala en Madrid en 1623, ayudado por el conde duque de Olivares, e inicia su actividad de pintor de cámara de Felipe IV. La visita de Rubens a la corte en 1628 será estímulo para el primer viaje a Italia del sevillano, viaje realizado entre 1629 y 1631 y que tendrá una enorme importancia para su evolución artística. Entre 1649 y 1651 el pintor volvería a Italia encargado por el rey de adquirir cuadros y esculturas para la decoración del Buen Retiro. Velázquez simultaneó durante toda su vida el quehacer artístico con la dedicación a los diversos cargos palatinos que fue ocupando según ascendía en la jerarquía cortesana y que culmina con su nombramiento de caballero de la orden de Santiago en 1659, pocos meses antes de su muerte, que tendría lugar en 1660.

Bibl.- Pacheco, I, 149/155-6; II, 137/146/154; Josepe Martínez, 15/35-8; Palomino, 899-936; Ceán, V, 155-80; Varia Velazqueña, II, 213-428; Gué Trapier, 1963; López Rey, 1963 y 1979; Gállego, 1983; Brown, 1986.

783-789. Vistas de la Villa Médicis

1630

L. 0,48 x 0,42 / 0,44 x 0,38

Madrid, Prado..

Son los dos únicos paisajes independientes - más exactamente vistas de jardín - de segura autoría velazqueña. En el inventario del Alcázar de 1666 aparecen en el pasillo junto al cubo y pieza de la audiencia como "un país de dos tercias de alto y tercia de ancho de mano de Diego Velázquez en 20 dús." y "un jardín de mano de Diego Velázquez de dos tercias de alto y media vara de ancho en 10 ducados de plata". Siguen en el mismo sitio en 1686 y 1700. En 1734 pasan a la armería, descritos como "ruinas, países originales de...". En 1747 se sigue

destacando este carácter, que interesaría especialmente a los ojos dieciochescos: "un país con una ruina donde ay una estatua y dos figuras..." y "una ruina con algunos árboles...". En 1772 están en el Buen Retiro (cuarto del infante don Antonio): "dos sitios o entradas de jardines de Roma...". En 1794, curiosamente, uno de ellos aparece atribuido a Mazo ("una prespectiva de galería y jardín...") mientras que el otro se sigue considerando "bosquejo de Velázquez" ("prespectiva de jardín"). En 1814 está de nuevo en Palacio (secretaría de Estado) y de allí pasaría por fin al Museo, en cuyo inventario de 1857 -aparte de noticias intermedias- figuran como "boceto de jardín con parte de arquitectura" y "boceto de un jardín con una especie de pórtico y varias figuras".

Aparte de estas noticias documentales hay otra que pudiera poner fin a la polémica acerca de si las vistas fueron pintadas en el primer viaje de artista a Italia (1630) o en el segundo (1650). Se trata de una carta de pago del protonotario de Aragón fechada en 1634<sup>(\*)</sup>: "Mas mil ducados de a once reales que en diversas partidas se pagaron a Diego Velázquez... por el precio de diez y ocho cuadros de pinturas, que fueron... cuatro paisitos...tasados por F.<sup>co</sup> de Rioja en 11000 rs.". Los "paisillos de Italia" incluidos en el inventario de los bienes del pintor hecho a la muerte de éste y alguna vez mencionados en relación con nuestros cuadros nada tienen que ver con éstos, según revelan sus medidas (vara y sesma de largo); la indicación de su procedencia alude seguramente al origen del autor o a que se trata de anónimas vistas de Italia, no a que hubiesen sido realizadas allí por Velázquez, cuya autoría se indica en el inventario cuando es obra suya.

Dicha polémica se inició en los años veinte de nuestro siglo, pues anteriormente nadie había puesto en duda que correspondiesen a la estancia de Velázquez en la Villa Médicis durante el verano de 1630. Los autores que defienden la otra al-

---

(\*) Archivo del Palacio Real. En *Jaria Velazqueña*, II, 240.



ternativa se basan en la extremada soltura técnica de las Vistas, a lo cual hay que responder que efectivamente se trata de obras "abocetadas", por supuesto desde el punto de vista de la época - en la cual se diferenciaba perfectamente una "obra acabada" de otra de estas características- y no desde el nuestro. Si se olvida esto se corre el peligro de asignar fechas avanzadas a obras que no son sino el resultado de una circunstancia concreta como en este caso el realizar por gusto unas pinturas de pequeño tamaño y muy probablemente del natural. La comparación de las Vistas con el fragmento de paisaje de la Túnica de José contribuye a aclarar este aspecto, pues al constituir el fondo es tratado igualmente con la técnica abocetada que le corresponde. No hay por qué suponer que esta técnica abreviada y fluida sea más avanzada que la habitual en el artista en estos momentos, pues cada una responde a un modo distinto en cuanto a la representación de la realidad y un artista genial sabría adecuarlas perfectamente a sus necesidades.

El panorama se perfila mejor si se piensa que Velázquez llegó a Roma tras un paso breve pero fructífero por Venecia; de hecho, las Vistas no parecen guardar relación con lo que se está haciendo en Italia en esos momentos salvo una cierta huella veneciana en la técnica y en el cromatismo. Dice Palomino que mientras estuvo en Venecia el artista "dibujó mucho"; es interesante el boceto de la cabeza de Apolo, que haría bajo la impresión de lo visto en Venecia. El progreso técnico y compositivo de Velázquez fue desaforado en relación con el tiempo que pasó en aquella ciudad pero proporcionado a su genio y a su capacidad de asimilación. Comparando los Borrachos con la Túnica y la Fragua se explica que pintase también las Vistas en 1630: no necesitaba veinte años de maduración para ello, y suponerlo así significa un agravio al pintor y una consideración simple y antidialectica de la evolución de un artista, sobre todo cuando éste es de tal calidad que escapa a los esquemas teóricos y escolares que se pueden establecer y a los

que difícilmente se adapta a la realidad viva y cambiante del hacer artístico.

El argumento de mayor peso en defensa de la fecha tardía fue aportado en años recientes por Enriqueta Harris, que alude a los dos programas de reparación de la Villa (estudiados en el libro de Glenn M. Andres, 1976) llevados a cabo en 1626 y 1648-49, el primero como acondicionamiento para la llegada del gran duque Fernando II al año siguiente y el segundo para disponerla para acoger al cardenal Carlo de Medici. La autora pone en relación estas obras con las tablas que tapan la puerta en la primera Vista e identifica el grotto en ella representado con el mencionado en los documentos por su descripción y localización, no siendo por tanto un argumento seguro -pues eran varios los grotti existentes en la Villa y tal identificación no es sino hipotética-, como tampoco lo es la suposición de que estas obras no hubiesen terminado en la época de la segunda estancia de Velázquez, un año después de comenzadas.

También alude Harris al hecho de que no figuren ambos paisajes en los inventarios reales hasta 1666, a lo cual se puede contestar que, dado el carácter - seguramente personal y casi de capricho - de los lienzos, es más que probable que Velázquez los conservase largo tiempo en su poder; nada obliga, en efecto, a suponer que debieran haber sido incluidos en el inventario de 1636 de haber sido pintados en 1636.

Otro argumento aportado por Harris es que es precisamente en el segundo viaje cuando Velázquez ordena por encargo de rey sacar vaciados de las estatuas de la Villa. Esto sería tanto como suponer que el pintor sólo consideraría dichas estatuas merecedoras de atención en función de las copias y que de otro modo no las habría representado en sus Vistas; esta supedición parece un tanto forzada, pues si quiso representar aquellos rincones en 1630 lo haría lógicamente con las estatuas que allí se encontraban tuviera o no que encargarse los vaciados.

Por su parte, Brown aduce la relación de las Vistas con dibujos del Lorenés de la década de 1640, pero en cualquier caso nada indica dependencia de aquéllas respecto de éstos, cuyo carácter es notablemente distinto.

Otros enigmas de solución más difícil son si las Vistas fueron pintadas del natural y si representan y significan algo o son escenas casuales, lo cual encajaría bien si hubiesen sido pintadas del natural, incluyendo tal vez el artista a los anónimos personajes que estuviesen allí, si bien no hay que olvidar las objeciones de Bonet Correa acerca de la vestimenta de alguno de ellos. Este autor destaca el aspecto humanista y manierista de la cultura de Velázquez como hombre de su época, una época a cuyas concepciones corresponde la existencia de una acción o "historia" centrada en las figuras humanas más que el paisaje puro. Es difícil aquí adivinar un argumento tanto a causa del aire absolutamente cotidiano e incidental de las escenas como por la ausencia de detalles reveladores. Hay que reconocer, con todo, que este primer rasgo es compartido por las producciones mitológicas de Velázquez como las Hilanderas y Marte al menos por lo que se refiere a los términos cercanos al espectador, pero no así el segundo, pues estos detalles significativos no faltan nunca en estos casos. Es sugerente la interpretación que hace Bonet del 1211, según la cual el cordel que parece sostener el personaje de la derecha -si aceptamos que a su espalda se ven sólo unas "mangas bobas" y no sus brazos- podría ser un instrumento de medición al partir aparentemente del capitel de la columna, con lo cual la arquitectura sería también protagonista argumental y no meramente formal; con todo, no es clara la posición de los brazos del personaje ni menos su relación con el supuesto cordel.

Es importante señalar asimismo que el que la pintura del fondo arquitectónico haya trepado a través de las figuras quizá se deba a que éstas fueran añadidas después, en el taller, con el fin de prestar animación humana a los solitarios escenarios, poco dentro del gusto del momento y menos

del de un pintor a fin de cuentas español.

La composición se establece con arreglo a un juego de verticales y horizontales que justifica los comentarios acerca del cartesianismo de Velázquez, del racionalismo que lo aproxima al contemporáneo suyo que es su oponente en tantos aspectos y en algunos de forma más aparente que real: Poussin. El innegable clasicismo esencial y temperamental de Velázquez no es incompatible con su realismo visual y con su sentido dinámico: lo que se manifiesta en su producción es la búsqueda de un orden natural.

Es en esta época -los años treinta, los años de las Lanzas - cuando llega a la perfecta formulación del tema del vacío central, y lo hace precisamente en las Vistas, apoyado en el motivo palladiano, que le sirve al mismo tiempo para cerrar el ámbito representado -no paisaje abierto sino jardín cerrado, reelaboración del viejo hortus conclusus- y para conducir la mirada hacia la lejanía: funciones no diferentes de las que este elemento constructivo tiene en la arquitectura real. El interés de Velázquez por él es puesto de manifiesto por la presencia en su biblioteca de varios ejemplares de la obra de Serlio y de Palladio.

En el tratamiento del espacio en estos lienzos radica una de sus mayores diferencias con Poussin y Claude y en general con los artistas que en esos años cultivan el paisaje, sobre todo en la colonia internacional de Roma. Velázquez cierra el espacio, lo compartimenta; lo acerca todo a la mirada, no deja que ésta vague libremente sino que la conduce a su gusto y capricho por líneas que él mismo ha determinado con sus coordenadas y con el vacío central. La alusión<sup>metafórica</sup> de Eugenio D'Ors al "jardín secreto de Velázquez" es corroborada por la propia realidad del jardín de la Villa Médicis, articulado en radical separación de la ciudad, del mundo exterior,

Si bien el equilibrio entre arquitectura y naturaleza es aquí notable, no se puede negar que corresponde a aquélla un

protagonismo relativo por su disposición frontal y simétrica y por su solemnidad algo melancólica y a paso ridotto, sobre todo si las comparamos con las arquitecturas monumentales de los pintores italianos y principalmente venecianos que son sus antecedentes. El detalle de la figura que se asoma a la balaustrada es frecuentísimo en el Veronés, pero no se halla en la obra de éste ninguna que extienda una tela de esas dimensiones.

La diferencia entre estas arquitecturas velazqueñas y las veronesianas es digna de análisis; en ambos artistas el fondo arquitectónico está interpretado como un marco simétrico, muchas veces también en el veneciano más significativo visualmente que los personajes. Pero en Veronés tiene siempre un carácter algo aplastante, de protagonismo incluso excesivo, imponente o prepotente. No se fúnde en absoluto con la naturaleza circundante, la domina y la vence, la expulsa y la anula, mientras que en Velázquez hay una perfecta armonía entre ambas; se superpone el concepto de jardín como producción intermedia y sintetizadora de naturaleza y obra humana. Puede hablarse de una diferencia entre la fragmentación manierista y un sentido de unidad que se da en el Barroco de manera paralela y contrapuesta a la diversidad wölffliniana; de aquella sería ejemplo gran parte de la producción del propio Velázquez y de otros artistas barrocos como Caravaggio y Rembrandt.

La arquitectura triunfante del manierismo en Veronés se contrapone a la de Velázquez, vista en su decadencia, como si la naturaleza, con su poder permanente y renovado, se fuera adueñando de ella poco a poco merced al paso del tiempo, tema barroco por excelencia. Las arquitecturas de Velázquez no son ruinas en el sentido estricto de la palabra, pero el pintor las capta en ese proceso de desintegración y de integración en la naturaleza. El veneciano crea decorados palaciegos que son expresión de rango, riqueza y distanciamiento social; en Veláz-

que lo clásico, lo monumental, se aproxima y cotidianiza. Nada más distinto que las majestuosas estatuas en hornacinas del Veronés y la que, definida más que nada por su propia sombra, desaparece casi por la derecha de la primera Vista.

A pesar de la temuidad de su ejecución destaca en ambas la presencia de las estatuas. Estas estatuas pierden su corporeidad y su dureza pétrea para asimilarse a la atmósfera y a la luz como los demás elementos; el hermes de la primera Vista parece participar de la conversación de los personajes que forman semicírculo con él, rasgo manierista que complace a los pintores del siglo anterior por la sensación de ambigüedad que crea.

La relación de las figuras de la segunda Vista anticipa la de los protagonistas de la Rendición de Breda, posterior en sólo cuatro años; especialmente la actitud del hombre que se inclina recuerda la de Justino de Nassau.

Las diferencias técnicas entre ambos cuadros han llevado a algunos autores a suponer que corresponden a momentos distintos, siendo más avanzado el segundo que el primero. Realmente, el hecho de que fueran pintados con plena libertad e independencia hace más bien sospechar una actitud experimental por parte de Velázquez, en la cual cabrían perfectamente tales variaciones, bajo las que se descubre no obstante una esencial analogía, sobre todo por lo que se refiere al color. La diferencia radica fundamentalmente en la sutil y extremada captación de la luz, que modifica el ambiente y por tanto la apariencia de los objetos. En este sentido supera el segundo al primero, que presenta en las copas de los árboles y sobre todo en la arquitectura un modelado algo más prieto, más independiente de la luz, que en el otro "secuestra" contornos y masas. Tal vez representen,

como tantas veces se ha dicho, dos momentos del día diferentes, lo cual revelaría una sorprendente anticipación al impresionismo no tanto en la técnica como en la mentalidad, no del todo ajena por otra parte a la experimentación con la luz que en los mismos y posteriores años lleva a cabo el Lorenés bajo unos supuestos diferentes.

Sea como fuere, la técnica es en ambos cuadros vistos muy de cerca más semejante de lo que puede parecer a cierta distancia, sobre todo en las frondas laterales; la velocísima y casi abstracta ejecución obedece en buena medida a que al ser translúcidas es nuevamente la luz la que determina su modelado, en oposición a los densos cipreses del primero.

Un detalle curioso es que los últimos términos están ejecutados con pasta más espesa -dentro de la ligereza general- que los primeros; compárense los cipreses del fondo del segundo cuadro con la arquitectura y las figuras correspondientes y lo mismo en el primero. Paralelamente resulta que la Vista que está representada con una factura más lineal y apretada es la que se ve desde más lejos, y la más deshecha es la que se ve desde más cerca. Ni en un caso ni en otro se obtiene ningún efecto pictórico contradictorio con la realidad visual. La sensación de aire interpuesto y de atmósfera cálida y quieta es perfecta, sobre todo en el primero, pues tal vez la mancha menuda de la parte superior del segundo pretende simplemente traducir la impresión visual de las ramas agitadas por la brisa y tornando cambiantes y movedizos los reflejos del sol.

Bibl.- Stirling, 1865, 251; Lefort, 1880, 130; Curtis, 1883, 25; Cruzada, 1885, 72/334-5; Lefort, 1888, 51; Picón, 1889, 60; Stirling-Maxwell, 1891, III, 816; Beruete, 1898, 50-1; Id., 1899, 7; Dick, 1910, 8; Beruete, 1911, 107; Weisbach, 1913, 18; Von Loga, 1914, 253; Francés, 1916, s.p.; Moreno Villa, 1920, 31-3; Justi, 1922, 310-3; Beruete, 1922; Mayer, 1922, 403; Loga, 1923, 294; Allende Salazar, 1925, XVII; Folch, 1927, 1; Lafuente, 1935, 120; D'Ors, Tres horas..., 92-4;

Nordau, s. a., 220; Jedlicka, 1941, LXVII; Pantorba, 1943, 11; Fargue, 1946. s. p; Jiménez Placer, 1947, 12; Gué, 1948, 311-2; Flèxa, 1949, 99-100; Gerstenberg, 1957, 62-6; Bottineau, 1958, 169; Chueca, 1958, 74; Soria, 1959, 265-6; Bonet, 1960, 233; id., Coloquios París, 129-32; Chueca, 1960, 153; Cirlot, 1960, 170; Cirici, 1960, 143-4; Díez del Corral, 1960, 266-92; Gállego, 1960, 23-4; Garagorri, 1960, 110; Gerstenberg, 1960, 209; Gómez de la Serna, 1960, 16; Kehrer, 1960, 36; Lafuente, 1960, 45; Longhi, 1960, 330; Lorente, 1960, 258-61; Rocamora, 1960, 114; Stirling, 1960, 133; Walker, 1960, 173; Cerulli, 1961, 24; Martín Soria, 1961, 445; Orozco, 1961, 191-2; Sérullaz, 1961, 39-40; Sánchez Cantón, 1961, 12; Sutton, 1966, 250; Guerrero Lovillo, 1962, 99; De La Puente, 1962, 37-40; Stevenson, 1962, 101-2; Subías Galter, 1962, 29; Gué, 1963, 296; López Rey, 1963, 176-7; Ewald-Schübeck, 1965, 51; Manchip, 1969, 114-5; Liebmann, 1970, 7; Ortega, 1970, 213; Angulo, 1971, 202; Fahy, 1971, 460-68; Gállego, 1972, 114; Sánchez Cantón, 1972, 195-6; Asturias-Bardi, 1973, 103; Gudiol, 1973, 126; Sánchez Palacios, 1977, 5; Salerno, 1978, I, 348; López Rey, 1979, 48; Pérez Sánchez, 1980, 35-6; Harris, 1981; Sérullaz, 1981, 41; Harris, 1982, 77; Gállego, 1983, 84-5; Brown, 1986, 104-5; Sérullaz, 1987, 104-6.

CIRCULO DE VELAZQUEZ

OBRA NO IDENTIFICADA

790. Paisaje con figuras

L. 0,60 x 0,81

Leningrado, Ermitage (?)

No hay noticias posteriores al Catálogo de 1909.  
Fue comprado por Nicolás I en 1834 junto con otras piezas de la



colección Pérez de la Gadena, embajador español en Rusia.

Bibl.-Stirling, 1865, 286; Cruzada, 1885, 336; Somof, 1909, 293.

791. Montería de lobos

En el Alcázar (1686), alcoba de la torre que cae al parque: "... Otra de montería de lobos de mano de Diego Velázquez". En Palacio en 1700; con tasación en 150 doblones". Tal vez fuese pareja de la Montería de jabalíes y obra probablemente de Mazo.

Bibl.-Cruzada, 1885, 95; Picón, 1998, 207; L. Rey, 1963, 170; Asturias-Bardi, 1973, 115.

792. Paisaje con campesinos y ganados

A mediados del XIX estaba en la colección de Wynn Ellis, Londres. Vendido en 1876 a Walters en 5 £ 10 chelines.

Bibl.- Waagen, 1954, II, 294; Stirling, 1865, 279; Curtis, 1883, 30.

793. Paisaje con cacería

En el XIX en la colección de Lord Northwick (Thirlestaine House).

Bibl.-Waagen, 1854, III, 204.

794-795 Dos Paisajes con figuras

Colección William Stirling. "Boceto".

Bibl.- Stirling, 1865, 279.

796. Vista del Pardo con Felipe IV

L. 1,88 x 1,52

Fue propiedad de Lord Clarendon; vendido en Christie's en 1908.

Bibl.-Stirling, 1865, 190; Curtis, 1883, 28; Cruzada, 1885, 336; Stirling-Maxwell, 1891, II, 815; Graves, 1973, 295.

797- Paisaje

Del conde de Gessler (París), antiguo embajador de Rusia en España. Su colección fue vendida en 1866.

Bibl.-Stirling, 1865, 292; Curtis, 1883, 24.

798- Paisaje

De Lord Enfield (Wrotham). Castillo rodeado de jardín y diversas figuras.

Bibl.-Stirling, 1865, 225

799. Vista del Retiro

L. 0,47 x 1,88

Del marqués de Salamanca; vendido en 1875. Procede de la galería de la duquesa de Chinchón. Con una fuente, estatuas y personajes.

Bibl.-Col. marqués de Salamanca, 1875, 38; Curtis, 1883, 320; Cruzada, 1885, 335; Mireur, 1911, VII, 296;

800. Paseo en el Retiro

L. 0,47 x 1,77

Compañero del anterior; vendido en 1867. Con la estatua ecuestre de Felipe IV, muralla y verja y personajes.

Bibl.-Cat. m. Salamanca, 1867, 33; Cat. Salamanca 1875, 39; Curtis, 1883, 320-1; Cruzada, 1885, 335; Mireur, 1911, VII, 296.

801. Cacería

L. 0,44 x 0,93

De José de Madrazo. Boceto.

Bibl.-Stirling, 1865, 266; Curtis, 1883, 25.

802. Paisaje con figuras

De la colección López Cepero (Sevilla).

Bibl.-Stirling, 1865, 207.

803 a 805. Tres paisajes

aprox. 0,50 x 0,75 / 0,40 x 0,29 / 0,40 x 0,29

Curtis recoge la opinión de que estaban en el Palacio Real de Madrid. Llevados a Inglaterra hacia 1814 por el embajador danés en España. El primero estaba en Stafford House (Londres) y los otros dos en casa del marqués de Landsdowne que los prestó para su exposición en 1901.

Bibl.- Curtis, 1883, 27; Stirling-Maxwell, 1981, III, 1408;  
Exp. Londres 1901, 101/97; L. Rey, 1963, 178; Asturias-Bardi, 1973, 108.

806. Paisaje con figuras

De Lord Ashburton (The Grange).

Bibl.- Curtis, 1883, 27; Stirling-Maxwell, 1981, III, 1408.

807. Paisaje con castillo, jardín y figuras

L. 0,75 x 0,77

Del conde de Strafford.

Bibl.- Curtis, 1883, 27.

808. Paisaje con figuras

Procede de la colección del general Meade. Exp. en Manchester en 1857.

Bibl.- Curtis, 1883, 28.

809 a 815. Siete paisajes

En la venta de la col. del general Meade (1847).

Paisaje rocoso con cascadas y dos figuras, 1 £ 14 chelines; paisaje a vista de pájaro con palacio y figuras, 4 £ 6 chelines; paisaje abierto con cinco figuras, 8 £ 5 chelines; paisaje grande con san Pedro y san Pablo, 3 £ 10 chelines; paisaje con el bautismo de Cristo, 4 £ 16 chelines; paisaje rocoso con la aparición del ángel a san Jerónimo, 31 £ 5 chelines; jardines de un monasterio con monjes, 3 £ 5 chelines.

Bibl.- Curtis, 1883, 29.

816 Vista de Sevilla desde Triana

De A. Bravo.

Bibl.- Curtis, 1883, 29.

817 Paisaje con ladrones

De A. Bravo.

Bibl.- Curtis, 1883, 29.

818 La Cruz del Campo, cerca de Sevilla

De A. Bravo

Bibl.- Curtis, 1883, 29.

819 Paisaje con figuras en una barca

Venta Lord Northwick; 60 £ 18 chelines, Pasó a pto propietario londinense.  
Bibl.- Curtis, 1883, 29.

- 820 - Paisaje con río y figuras  
 Lord Nothwick. Vendido a T.W.Smart en 27 L 6 chelines.  
 Bibl.-Curtis, 1883, 29.
- 821 - Paisaje con coche y caballos  
 W.W. Bourdon. Vendido en 1862 a Flack en 3L 5 chelines.  
 Dice Curtis que está "firmado y fechado en 1647".  
 Bibl.-Curtis, 1883, 29.
- 822 - Paisaje  
 Wilkin. Vendido en 1813 en 28 L 7 chelines.  
 Bibl.-Curtis, 1883, 30.
- 823 - Vista de ciudad con mendigos y vendedora  
 H.A.Munro. Vendido en 1867 a Bourne en 157 L 10 ch.  
 Bibl.-Curtis, 1883, 30.
- 824 - Paisaje con figuras  
 L. 1,87 x 2,20  
 E. Higginson.  
 Bibl.-Curtis, 1883, 29.
- 825 - Jardín con fuente y aves  
 0,73 x 0,80  
 Bartle Frere.  
 Curtis, 1883, 29.
- 826 - Ruinas y figuras  
 Real Casa de Boadilla, residencia del infante don Luis de Borbón.  
 Bibl.- Curtis, 1883, 29.
- 827 - Paisaje montañoso con vendimia  
 Venta almirante Manners, 1870, 53 L 11 ch.  
 Bibl.- Curtis, 1883, 30.
- 828 - Una cabaña  
 Sevilla, Audiencia Territorial.  
 Bibl.- Curtis, 1883, 29.
- 829 - Paisaje con figuras visto desde una gruta  
 L. 0,61 x 0,81  
 Vizconde de Carvalhido, venta 1870. Paisaje "a la manera clara y luminosa de Claudio de Lorena".  
 Bibl.- Soullié, 1912, II, nº 129.

830. Paisaje invernal

L. 1,28 x 2,28

Venta Alphonse Oudry, 1819.

Bibl.- Souillé, 1912, II, n   151.

831. Paisaje con figuras

L. 0,48 x 0,69

Venta Sr. A. de Sevilla, 1867.

Bibl.- Souillé, 1912, II, n   28.

832. Paisaje de invierno

Venta Fernand Lanenville.

Bibl.- Souillé, 1912, II, n   162.

833. Paisaje con cazadores

Venta Cottini, 1866.

Bibl.- Souillé, 1912, II, n   41.

834. Paisaje con figuras

L. 0,79 x 0,39

Idem.

Bibl.- idem, n   40.

835. Paisaje con río y figuras

L. 0,75 x 0,91 (oval)

Idem.

Bibl.- idem, n   39.

836. Vista de la gruta de Azur

L. 0,82 x 1,02

Venta vizconde de Carvalhido, 1865. "A la manera cálida de Claudio de Lorena".

Bibl.- Souillé, 1912, n   3.

837. PaisajeOval. Exp. en el Palacio de Industria. Pertene-  
ciente a la familia Cottini.

Bibl.- Souillé, 1912, II, n   211.

838. Paisaje con figuras

2   venta conde de Thibaudeau, 1857.

Bibl.- Souillé, 1912, II, n   203.

839. Parque con figuras y castillo

Gabinete del pintor Carrier, 1846. "Boceto acabado que recuerda a Velázquez".

Bibl.- Souillé, 1912, I, nº 148.

840. Paisaje con figuras a orillas del mar

Conde de Narbonne, 1842.

Bibl.- Souillé, 1912, I, nº 13.

841. Cartuja

Galería del Conde de Espagnac, 1838 (no venta). Dice que Velázquez debió de inspirarse en los éxitos de las escuelas veneciana y boloñesa cuando estuvo en Italia.

Bibl.- Souillé, 1912, I.

842. Fortificación al borde del mar

L. 0,92 x 1,37

Gabinete del caballero Fereol Bonnemaïson, 1827.

Bibl.- Souillé, 1912, I, nº 45.

843. Paisaje con lavanderas

L. 0,66 x 0,82

Venta Dhios, 1862; col. de un aficionado de Flandes. "Los paisajes del maestro son raros".

844. Paisaje con fuente y figuras.

L. 0,87 x 1,20

Col. Wilstach, comprado en 1902. Es comparado a la Tela real y a Zaragoza; escena de caza cerca del Pardo o del Escorial.

Bibl.- Dick, 1910, 10; Cat. Wilstach, 1922, 130.

845. Paisaje montañoso con lago y figuras

L. 1,53 x 1,98

Venta Christie's, 1925. De la col. H. de Beaumont Randolph, 1920.

Bibl.- Christie's, 1925, 10.

846. Paisaje con conversación

L. 1,10 x 1,40

Venta Christie's, 1935. De J.S. Valentine, Lisboa, 1856.

Bibl.- Christie's, 1935, 25.

847. País con los baños de Diana

En 1840 en Madrid, García de la Huerta.

Bibl.- López Torrijos, 1982, II, 1191.

XIMENO, MATIAS

Pintor activo en Madrid y Guadalajara. vinculado a la decoración de Buen Retiro con lienzos de jardines y paisajes inspirados y en algunos casos copiados de estampas o cuadros flamencos. Sus noticias documentales abarcan los años comprendidos entre 1639 y 1656.

Bibl.- Cedn, VI, 14; Serrera, 1979; Angulo-P. Sánchez, 1983, 376-80.

848. Jardín con damas y caballeros

L.1,90 x 1,26

Madrid, Prado. Dep. en el Museo de Játiva (3788)

En el inventario del Buen Retiro (1701): "Ottro del mismo tamaño marco y autor Con ttres madamas con sus galanes tasado en doce doblones". Sigue allí en 1794. Copia literalmente otro lienzo procedente del Buen Retiro y conservado en el Prado que parece ser original flamenco. Este cuadro y los siguientes son un ejemplo extremo de la proximidad del paisaje español del XVII al flamenco contemporáneo o algo anterior. Si en este cuadro se trata de una copia evidente, en los demás debemos suponer la de estampas flamencas por ahora de ardua identificación. Ximeno interpreta los modelos nórdicos con mucha menos personalidad que Collantes, con el cual parece relacionarse a veces, seguramente a través de los comunes encargos para el Buen Retiro.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 384.

849. Paisaje con la caza del oso

L.0,69 x 1,18

Edad: abajo, en el centro: "Matia Jim<sup>o</sup> fa"

Madrid, Prado. Dep. en el Ministerio de Defensa. (2004)

Del Buen Retiro (1794). Su anterior consideración

como anónimo -antes de descubriese la firma- de escuela flamenca revela la mimesis de los modelos de esta procedencia que fue capaz de conseguir Ximeno. Aunque probablemente también interpreta alguna estampa, se observa una mayor personalidad en la técnica, más deshecha y cuidadosamente adaptada a la gradación en profundidad, y en la distribución de masas, luces y sombras. Las figuras tienen un carácter más cotidiano en oposición a las puramente manieristas de ambiente cortesano que veíamos en los tres jardines; son tan rechonchas y pesadas que el oso objeto del despliegue de hostilidades parece estar en inferioridad de condiciones.

El paisaje se establece aquí según el esquema tan repetido en las producciones flamencas: tres términos que se suceden en diagonal hacia el fondo, ganando en luminosidad; en el segundo está el acento principal de la composición, el gran árbol de espeso follaje. La meteria pictórica es más ligera que en los cuadros anteriores, algo menos en las figuras. Dentro de lo modesto y poco original de nuestro artista, ésta es obra bien compuesta y de indudable valor decorativo.

Bibl.-Díaz Padrón, 1975, 457; Bol. Museo del Prado, nº 5, 136; Angulo-P. Sánchez, 1983, 384.

850- Paisaje con Píramo y Tisbe

L. 1,18 x 1,83

Fdo.: "Mathias Ximeno f."

Madrid, Academia de San Fernando

En el inventario del Buen Retiro (1701):

"Ottro del mismo tamaño y calidades con la fábula de Píramo y tisbe tassado en seis doblones". Sigue allí en 1794. Llama la atención el fuerte sentido claroscuro, muy adecuado al dramatismo del momento. La técnica es algo más apretada que en el lienzo anterior, pero puede deberse en parte a la misma oscuridad en que están sumidas las frondas, además de ser más grande la figura. Esta y su vestimenta revelan una irrenunciable fide-



lidad a los modelos del manierismo nórdico; recuerdan incluso a las de Juan de la Corte y sus seguidores. En el paisaje, pasmado y oscurecido, se ve una técnica más blanda y algodonesca. Dominan en el fondo tonos malvas y azules que contrastan con las masas laterales de oscura vegetación.

Bibl.- Angulo, 1971, 226; L. Torrijos, 1981, I, 222; Angulo-P. Sánchez, 1983, 384.

851-852. Paisaje con puente de madera y Paisaje con un castillo

L. 1,02 x 1,45

Santiago de Cuba, Museo Bacardi.

En el inventario manuscrito del Prado (1857) figuran como anónimos flamencos. Depositados en Cuba en 1882, permanecieron allí al obtenerse la independencia de la Isla en 1898. En ambos se observa una progresiva desmaterialización de la pasta pictórica sobre todo en los medios y últimos términos, pues en los primeros es el modelado de los árboles más apretado, en parte, como siempre, a causa del fuerte contraluz que marca su carácter de bambalinas laterales. Estos y varios de los de Collantes son casi los únicos paisajes puros de la pintura española de la época, tan proclive a añadir figuras humanas aunque sea con carácter anecdótico. Aparece el pormenor tan caro a Ximeno del alto y estrecho promontorio con una edificación, elemento tomado de lienzos y estampas del Norte y que ya veíamos en el Paisaje con san Pedro de círculo de Collantes. A diferencia de las obras de este artista, las formaciones rocosas tienen siempre en Ximeno una calidad blanda y esfumada.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 385.

853. Paisaje con la caza del oso

L. 1,85 x 1,30

Fdo.: "Mathia Gimeno"

Santiago de Cuba, Museo

559

En el Buen Retiro (1701), tasado en 18 doblones. Sigue allí en 1794. También fue tenido por anónimo flamenco hasta descubrirse la firma, a pesar de figurar el autor en ambos inventarios. Su historia es análoga a la de los dos anteriores.

El oscurecimiento general del cuadro acentúa el efecto tenebrista del umbrío y cerrado bosque, en el cual apenas destacan algunas figuras trazadas con la torpeza usual en Ximeno, mucho más hábil en el paisaje.

Bibl. - Angulo, 1971, 226; L. Torrijos, 1982, I, 221; Angulo-P. Sánchez, 1983, 385.

854. Paisaje con caza de gamos

L. 1,93 x 1,26

Santiago de Compostela, Universidad

Semejante al anterior y casi de las mismas medidas, aparece muy cerca de él en el inventario del Buen Retiro de 1701; sigue allí en 1794. Las figuras se parecen algo a las de la Riña de pícaros (Mairena del Alcor), pero son más secas. El lienzo falla como el anterior por las masas de vegetación excesivamente oscuras y planas, efecto agravado por el progresivo ennegrecimiento de los barnices. Falta en ambas composiciones el equilibrio de la Cacería de Madrid y de los dos lienzos apaisados de Cuba.

Bibl. - Angulo-P. Sánchez, 386.

OBRA NO IDENTIFICADA

855. Paisaje con pastores

2 varas x 2 1/2 = 1,26 x 1,66

En el Buen Retiro (1701): "...Donde están hordeando unas bacas de mano de Matthias Jimenes tasado en zinquenta doblones".

Bibl. - Angulo-P. Sánchez, 1983, 386.

856. Paisaje con pescadores

vara  $1/2 \times 2 = 1,26 \times 1,66$

En el Buen Retiro (1701): "...Con unos pescadores tirando unas redes y otros Caxetandose a la Lumbre tasado en Zinquenta doblones".

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1983, 386,

857. Paisaje con cazadores

vara  $1/4 \times 2 = 1,05 \times 1,66$

En el Buen Retiro (1701): "...Con un jabalí y un lagarto, tasado enveinte y cinco doblones".

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1983, 385.

858. Paisaje con caza de volatería

2 vara  $1/3 \times 1 \frac{1}{2} = 1,93 \times 1,26$

En el Buen Retiro (1701), tasado en 12 doblones; sigue allí en 1794, tasado en 150 reales.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1983, 385.

859. Paisaje con caza del oso

vara  $1/2 \times 2 \frac{1}{3} = 1,26 \times 1,93$

En el Buen Retiro (1701): "... Con unos monteros y un oso.", tasado en 25 doblones.

Bibl.- Angulo-P.Sánchez, 1983, 385.

860. Paisaje con Diana y Acteón

L. 1,08 x 1,50

En el Buen Retiro (1701), tasado en 10 doblones. En 1794 se cambia su apellido por "Simón"; en el inventario del Prado de 1857 se añade que el cuadro está firmado.

Bibl.- L.Torrijos, 1982, II, 1192; Angulo-P.Sánchez, 1983, 383.

861. Paisaje con Venus y Marte

vara  $1/4 \times 2 = 1,05 \times 1,66$

En el Buen Retiro (1701), en 30 doblones.

Bibl.- L.Torrijos, 1982, II, 1178; Angulo-P. Sánchez, 1983, 384.

862. Paisaje con san Eustaquio

$5/4$  vara x  $7/4 = 1,05$  x  $1,47$

En el Buen Retiro (1701/94) tasado en 4 doblones.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 383.

863. Paisaje con el martirio de san Juan Evangelista

vara x  $1\ 1/2 = 0,83$  x  $1,26$

En el Buen Retiro (1701), con una ruina; tasado en 30 doblones; sigue en 1794, valorado en 120 reales. En el inventario del Prado de 1857 se consigna su envío a Tortosa.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 383.

864. Paisaje con el martirio de Santiago el Menor

En el inventario del Buen Retiro de 1701 como sobrepuerta; tasado en 20 doblones.

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 383.

865. Paisaje con Tobías y el ángel

2 varas x  $7/4 = 1,66$  x  $1,47$

En el Buen Retiro (1794): "Un castillo arruinado ... muy maltratado" 60".

Bibl.- Angulo-P. Sánchez, 1983, 383.

866. Jardín con damas y merienda

vara y  $1/2$  x 2 varas =  $1,24$  x  $1,66$

En el Buen Retiro (1701): "Un País... con Un Jardín y unas Madamas y merienda con marco dorado de mano de Matthias Jimeno tasado en Veinte y Cinco doblones".

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 386.

867. País con convite, quinta en el agua y molino de viento

vara y  $1/2$  x 2 varas =  $1,24$  x  $1,66$

En el mismo lugar: "Un País... con un Conbitte, Una quinta en el agua y a lo lejos Un Molino de Viento de Mathias Jimeno Con marco dorado tasado en Veintte y Cinco doblones".

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 385.

868. Paisaje con cazadores

Barcelona, Soler y March

Anteriormente catalogada como del círculo de Collantes, se puede plantear como obra próxima a Ximeno atendiendo principalmente a su comparación con la Cacería de Madrid. La técnica de las frondas es básicamente la misma, si bien en este lienzo es más fluida y algodonesca. por lo que se puede apreciar en la fotografía. Las evanescentes lejanías corresponden a un pintor del ámbito madrileño mucho más cercano a los modelos flamencos tradicionales que Collantes; ya hemos visto la preferencia de Ximeno por este tipo de fondos.

La factura con que se resuelven las partes iluminadas del follaje, por medio de pequeñas pinceladas claras redondeadas y cerradas que hacen que las hojas parezcan casi copos de algodón es visible en partes de otros de sus paisajes: en las ramas que salen de la oscuridad junto al margen izquierdo del Paisaje con puente de madera; en el árbol que se alza a la derecha del castillo en el lienzo compañero de éste último; incluso las más claras del margen derecho de nuestro cuadro se parecen extraordinariamente a las que se recortan sobre la torre oscura a la izquierda del Jardín de formato vertical.

Si la foto es fiel, se observa respecto de la Cacería de Madrid una acentuación de la tendencia al sfumato que en ésta marca un notable diferencia en relación con el Jardín.

Las figuras son desde luego parecidas a las de Collantes - en especial a las del Paisaje de Colonia- pero también a algunas de Ximeno: en la mencionada Cacería, la de la derecha y sobre todo la que se oculta casi en la sombra en el centro del cuadro, a la derecha del oso; las del penúltimo término del primer Jardín; la que se distingue en término medio hacia el centro del lienzo es muy semejante a la citada de la parte derecha de la Cacería.

869 . Paisaje

Barcelona, Soler y March

No se puede afirmar con seguridad que sea de la misma mano que el anterior; se desconocen la procedencia y las medidas de ambos y por tanto no sabemos si son compañeros o entraron independientemente en la misma colección. Es obra más próxima a Collantes que la anterior y en general que toda la obra conocida de Ximeno, al menos por lo que se refiere a la técnica; la pincelada corta y ancha que en las rocas produce la sensación táctil característica de aquel parece una evolución o reformulación de los fundamentos técnicos de Collantes en la línea del Paisaje con Cristo y la samaritana, obra seguramente de discípulo.

Este paisaje sorprende ~~por~~ sus calidades casi abstractas, concretadas en una yuxtaposición de manchas que representan las superficies más o menos iluminadas. Se alcanza un máximo en cuanto a la fusión de la arquitectura con su entorno natural, pues ambos están tratados casi de la misma manera, como se observa sobre todo en el leitmotiv del edificio ruinoso que se alza en la cima del escarpado picacho.

El fragmento de Ximeno que más induce a pensar que ésta sea obra <sup>cercana a él</sup> ~~cercana~~ en la parte derecha de la Cacería del Prado, aunque aquí presentan las masas una apariencia mucho más difuminada por tratarse de un distante último término. El castillito que se distingue en el plano medio algo ~~hacia~~ <sup>hacia</sup> la izquierda ofrece casi la misma luminosa transparencia que el del fondo del paisaje anterior, mientras que la torre sombría del primer plano recuerda otras diversas construcciones de Ximeno.

Bibl.- ver anterior.

ZAMORA, JUAN DE

Sólo se dispone de los datos que proporciona Ceán: residía en Sevilla en 1647 y gozaba de "gran renombre por su habilidad en pintar países por el estilo y el gusto flamencos". La serie conservada fue encargada por el cardenal Spinola para el Palacio Arzobispal de Sevilla. Zamora ayudó a sostener los gastos de la academia sevillana desde 1664 hasta 1671 y estudió en ella.

Bibl.- Ceán, VI, 23-4; Valdivieso, 1986, 198-9.

870 a 885. Dieciséis paisajes con temas bíblicos: La creación de Adán y Eva, Las ofrendas de Caín y Abel, El pecado original y la expulsión del Paraíso, Los trabajos de Adán y Eva, La muerte de Abel, La construcción del arca de Noé, El embarque en el arca de Noé, El diluvio universal, Abraham y los tres ángeles, El sacrificio de Isaac, El sueño de Jacob, Jacob y Raquel junto al pozo, Lucha de Jacob con el ángel, Tobías y el ángel, Destrucción de los rebaños de Job, Destrucción de la casa de Job.

L. 1,45 x 2,75

Sevilla, Palacio Arzobispal

A estos lienzos se refiere Ceán en términos elogiosos: "Aunque sus figuras tienen corrección se descubre mayor maestría y gusto en los países. Se los mandó pintar el cardenal Spinola para adornar el salón con otra porción de cuadros de buenos autores que se conservan en él en lugar de una rica colgadura que antes se había acordado poner".

Su ubicación explica en parte el deliberado claroscuro de casi todos ellos, muy altos y con escasa iluminación natural y la mitad sometidos al fuerte contraluz de los balcones.

A pesar del olvido en que habían caído hasta su reciente publicación por Valdivieso y Serrera, son obras clave en la formulación y el desarrollo del paisaje sevillano del Seiscientos. Por una parte son hasta el momento y junto con el de Miguel Luna el único conjunto que sirve de enlace entre los ensayos de Zurbarán,

anteriores algunos a 1630, y las poéticas soluciones aportadas por Murillo y los dos especialistas cercanos a él, el excelente Iriarte y el modesto pero interesante Antolínez. Por otra parte, estos cuadros nos presentan, como ya lo hacía los fondos de Zurbarán, el rasgo que será característico del paisaje sevillano de toda la centuria: la inspiración, a veces directísima, en los modelos flamencos, inspiración que dotará de una considerable homogeneidad al conjunto de las realizaciones sevillanas en este terreno aun correspondientes a artistas muy diferentes en formación, temperamento y orientación artística, ejemplo extremado de lo cual serían Zurbarán y Murillo.

En el caso de Zamora puede aventurarse que los modelos fueran estampas, las cuales además le ayudarían a obtener los intensos contrastes de luz y sombra que precisaba y que son cómodo recurso para un pintor no demasiado hábil en la consecución de gradaciones cromáticas y luminosas. **Las figuras de Adán y Eva proceden de un grabado de Bloemaert.**

Respecto a la integración de las figuras en el entorno natural no se puede decir que avance mucho respecto de la proverbial torpeza de Zurbarán; Zamora las coloca casi siempre en primer término protegidas por la densa sombra de rocas y árboles, de la cual se destacan mediante una luz particularizada poco explicable al aire libre y que no contribuye precisamente a dar un aspecto "moderno" a la composición. Cuando sitúa figuras en el término medio (Pecado original y Embarque en el arca) lo hace disminuyendo su tamaño sin cuidarse de efectos de perspectiva aérea, resultando una combinación de elementos de tono arcaizante.

El elemento dominante en los paisajes es una ondulación montañosa que divide los términos en profundidad y les confiere un aspecto de esencial desarrollo horizontal. Incluso se diría que forma una línea discontinua que une unos cuadros con otros y que se trata de un mismo paisaje imaginario y sintetizador, el cual rodea el salón ofreciendo la contemplación de diversos momentos de la historia bíblica como un continuo no sólo temporal sino también espacial.

Serrera y Valdivieso indican la existencia de una cierta relación con el mundo del paisaje configurado en Roma por Claudio



de Lorena y sus seguidores de diverso origen. Ello ha de ser referido fundamentalmente a la inclusión de cierto tipo de arquitecturas como las que hay en Abraham y los tres ángeles y Tobías y el ángel. El paisaje de Zamora es mucho más duro, rocoso y quebrado que el del francés; la manera agudamente marcada de separar los planos con estas líneas quebradas y caprichosas corresponde más a un manierismo tardío que a los modos propios del paisaje ideal, como muy bien puede verse en Adán y Eva, Tobías y otros.

Es en la iluminación, campo de tan grandes logros en la obra del Lorenés, donde se constata la otra gran diferencia entre la de éste y la del sevillano, que seguramente la interpreta con las capacidades de que disponía. Zamora deja la luz crepuscular como apresada en los últimos términos de manera que no puede invadir gradualmente el espacio hasta el primer plano como con gran habilidad hace Claude. Este es el motivo de que dicho primer plano suela convertirse en un ámbito tenebrista del cual se destacan las figuras y elementos que interesan mediante una iluminación poco verosímil en el conjunto.

El recurso de la sombría línea ondulada que separa el proscenio y el fondo es utilizada con frecuencia por Zurbarán con la misma función, es decir, crear un contraste que dé relieve a las figuras; citaré a modo de ejemplo expresivo San José y el Niño (h. 1629), cuadro conservado en una iglesia parisiense.

También de Zurbarán, y en otro orden de cosas, se puede citar la Visión de San Juan Bautista (Barcelona), obra de la década de 1630 y cuya estructura recuerda a la de Jacob y Raquel: primer plano oscuro que desciende oblicuamente de izquierda a derecha con el gran árbol que divide el espacio también diagonalmente y sirve de parcial telón a las figuras; fondo amplio que se desarrolla en líneas divergentes- horizontales las inferiores- a partir de la base del árbol, líneas establecidas por la vegetación y que van ascendiendo por las laderas de rocas y montañas.

Las figuras son notablemente torpes, con grandes cabezas y manos y anatomías de defectuosa presentación. La técnica, bastante dura y más bien pobre, se basa en recursos tradicionales flamencos: masas oscuras de bosquejo a contraluz, juegos de luz y sombra para variar los términos, si bien en la mayoría falta finura en la gradación. Dominan verdes muy oscuros, seguramente acentuados por la suciedad y la mala conservación; algunos lienzos están muy deteriorados. También se utilizan amarillentos y castaños entre los verdes del follaje. Algunos llaman la atención por su carácter escenográfico, subrayado por las bambalinas en primer término. La técnica no es muy suelta, especialmente en las figuras. En Adán y Eva y Jacob y Rebeca se advierten unos celajes más finos con tonos plateados y azulados. Suele incluir arquitecturas de un color amarillento. El colorido es poco variado y adolece de monotonía; sólo las figuras contienen toques más animados, principalmente rojos y blancos.

Bibl.- Ceán, VI, 23-4; Valdivieso-Serrera, 1979, 66-70.

#### OBRA NO IDENTIFICADA

##### 886. Paisaje con figuras

Venta conde de Parcent, 1875. Lugar accidentado, horizonte lejano, mujer y fábrica de edificio. En primer plano un mendigo habla con un campesino que conduce una vaca.

Bibl.- Souillé, 1912, II.

ANONIMOS

=====

# 887 La Casa de Campo

L. 1,36 x 1,65

Madrid, Museo Municipal

Como los siguientes (excepto las réplicas conservadas en el Instituto valencia de Don Juan, de cuya pertenencia a una de las series no tenemos constancia) formó parte de la decoración de la Torre de la Parada, pues ha de tratarse de la que inicia la lista incluida en el inventario de 1700. Pasó del Museo Arqueológico al Municipal en 1928.

No me parece aceptable la atribución a Castelo por las grandes divergencias sobre todo técnicas que la separan de la Torre de la Parada. Llama la atención su concepción espacial, basada en una perspectiva caballera a la flamenca que sitúa el horizonte muy alto, dejando apenas espacio para el cielo, mientras que la Torre y el Pardo se caracterizan por su sentido aéreo. Hay tal vez algo de incoherente en esta perspectiva, pues sobre todo el edificio no parece ser visto lo suficientemente "en picado" como para dar lugar a ella; la primera zona en profundidad y la segunda se contradicen en cierta medida, a pesar de la cuidadosa alineación de los elementos en fuga hacia el fondo (parterres, fachada, límite delantero del jardín, zona de monte bajo en último término). Las proporciones respectivas de parterres, fuentes, árboles, edificios y estatua sufren también de un desacuerdo que veremos agravado en otras vistas de jardines inferiores a ésta.

Cumplida la obligación científica de hacer una crítica de los fallos propios de una concepción y técnica primitivas, cabe pasar a una valoración más puramente estética y subjetiva; en este sentido es el cuadro delicioso y sugerente, jardín lleno de sosiego y escenario ideal para el amor ya en una obra de Lope o Calderón ya en la realidad.

La concepción general, los detalles - sobre todo vegetales - y la factura manifiestan una fuerte influencia fla-

menca, si es que la obra no se debe a un artista de origen flamenco. Los muros de la Casa, con sus ladrillos perfectamente diferenciados, son muy distintos de los de la Torre. La pincelada es siempre menuda, propia casi de una miniaturista. En contraste con la lisura general de aquella, aquí tiene la pasta un ligero relieve acentuado por la pequeñez del toque de pincel, sobre todo en flores y macetas, e incluso en el follaje de los árboles, resuelto por Castelo de manera más suelta y unitaria.

Bibl.- Cat. Exp. Antiguo Madrid, 1926, 65-9/287; Boix, 1927, 186; Iñiguez Almech, 1952, 101-3; Cat. Exp. Madrid hasta 1875, 1979, 136; Cat. Exp. Jardines madrileños, 1981, 195; Cat. Exp. Gómez de Mora, 1986, 63.

### 888. El palacio del Pardo

L. 1,42 x 1,87

Madrid, Instituto Valencia de Don Juan  
Inscripción en el áng. inf. dcho: "el pardo"

Adquirido en París por el conde viudo de Valencia de Don Juan en 1889 a M. R. de Rennes junto con una versión de Valsain y otro lienzo perdido. Es réplica del conservado en El Escorial y que atribuyo a Félix Castelo, réplica seguramente bastante posterior, pues las figuras - principalmente las femeninas sentadas - remiten al mundo de Mazo, desde luego con enormes diferencias de calidad. El paisaje es de notable torpeza; reduce las variadas lejanías de la obra de Castelo - no genial pero grata y amena de contemplar - a una ladera de monte cubierta de encinas formulariamente trazadas y dispuestas. Es de notar que incluso se ha variado el escenario natural - seguramente para disminuir las complicaciones - pues dicha ladera no existe en el lienzo del Escorial.

Bibl.- Sánchez Cantón, 1923, 185-187; Cat. Exp. Jardines madrileños, 1981, 195.

889. Vista del palacio del Pardo

1,07 x 2,14

Madrid, Museo de la Academia de San Fernando

Obra muy arcaizante y de escaso interés, más topográfica que paisajística.

Bibl.- Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 44.

890. El palacio de Valsain

L. 1,37 x 2,05

El Escorial, Monasterio

El edificio, incendiado a fines del siglo, desapareció casi por completo, hasta tal punto que se perdió también la memoria de su aspecto y durante mucho tiempo se tuvo al cuadro del Escorial por vista de lugar ignorado o incluso fantástico, dado lo poco usual de su arquitectura dentro de los modelos hispánicos de la época. Su proyecto se debió a Luis de Vega y fue llevado a la práctica en 1552 por Gaspar de Vega, sobrino de este arquitecto. Según Gómez de Mora, se alza "en una quebrada que aze el puerto de la Fuenfría, a la mano derecha del camno de Madrid a Segovia... Felipe II añadió otro pedaço, en que hizp una torre y barandas sobre los jardines. Tiene comodidad para officios y caballeriças. Conforme a lo trazado, se está de acabar una tercia parte de su fábrica... Goçan destabcasa los reyes por los primeros de octubre, por la gran caça..Tiene en sus jardines muchas fñentes, donde procede el río de Segovia, en que se pescan muy buenas truchas".

El lienzo es uno de los mejores de la serie por

la calidad técnica de la descripción del edificio, la inserción de éste en el amplio paisaje de lomas y el acertado colorido a base de verdes oscuros y tonos rosados y azulados. Tiene puntos de contacto con las vistas de Castelo, como la mancha unitaria de los grupos de árboles (más sumarios aquí, lo cual podría ser producto de planchados durante una mala restauración), las pinceladas blancas semicirculares para señalar el relieve de la piedra, los verdes azulados de las lejanías. Con todo, no hay suficiente motivo para atribuirlo al artista madrileño, careciendo además de figuras que podrían ayudar en la comparación.

Bibl.- Prast, 1929, 26-7; Iñiguez, 1952, 61-2; Mazón, 1977, 287/360; Morán y Checa, 1986,

891. Palacio de Valsain

L. 1,42 x 1,87

Madrid, Instituto Valencia de Don Juan

Más que réplica, copia exacta del anterior.

Bibl.- Sánchez Cantón, 1923, 188-91.

892. El Campillo

L. 0,81 x 1,36

Inscripción al pie: "EL CAMPILLO"

El Escorial, Monasterio

Guarda relación con los de Castelo, aunque sería aventurado atribuírselo faltando pruebas concretas; las lejanías se parecen a las de aquéllos pero son menos ricas; en general es menos luminoso y dominan más los verdes densos. La técnica - como corresponde a la dirección arcaizante con que se insertan los artistas de estos años, especialmente en relación

con el tema perspectívico - es de gran lisura y precisión, preocupada más por el dibujo que por lo propiamente pictórico. Los árboles del fondo se resuelven de manera formularia, pero cabe destacar los del primer término, muy a la flamenca con sus frondas bien definidas y acertadamente iluminadas; se parecen algo a las del fondo a la derecha de la Batalla de Pavía de Juan de la Corte o a los del mismo lugar de su Rendición del elector Juan Federico en Mühlberg (ambos en Londres, Embajada de España), seguramente por común formación flamenca o al menos obediencia a modelos de este origen.

La casa, comprada por Felipe II al duque de Maqueda para que le sirviese como estancia intermedia entre el Escorial y Guadarrama, es mencionada también por Gómez de Mora: "En la torre o fortaleza fuerte reedificó una bibienda para su persona y criados, que en poco sitio se hizo mucha comodidad. Es en forma cuadrada, sin patio". En tiempos de Felipe IV "se an labrado en una casa aparte debisiones de aposentos para offiçios, coçinas y caballerizas".

Bibl.- Iñiguez, 1952, 52; Mazón, 1977, 287/360; Morán y Checa, 1986.

893- La Casa de la Nieve en el Puerto de la Fuenfría  
L. 0,66 x 2,20  
El Escorial, Monasterio,

Según Gómez de Mora, servía para guardar nieve "antes que se hallase la inbención de conserbarse para el gasto general de todos... tiene de madera la mejor armadura que se halla en la mayor parte de España". Fue trazada y dirigida por Juan de Herrera y su aspecto difiere notablemente del de las restantes casas reales.

El cuadro es indudablemente de la misma mano que el anterior, aunque más pobre en la descripción del fondo



de paisaje, en parte por haberse elgido un punto de vista más bajo. La arquitectura está representada con la misma menuda factura, que dibuja todas las piedras a base de finos trazos de blanco sobre gris. Igual es el humo saliendo por la chimenea, que sigue incluso la misma trayectoria. Los arbustos y ramajes de la derecha ceden al deseo de detallismo a la flamenca aprovechando su proximidad al ojo del espectador. Parte de estos árboles se parece a los comentados de la parte derecha del Campillo, así como los dos arbolitos juntos que se destacan de la hilera en segundo término, a mitad de camino entre el cobertizo y la capilla.

Bibl.-Iñiguez, 1952, 53; Mazón, 1977, 287/360; Morán y Checa, 1986.

#### 394- Vaciamadrid

L. 1,10 x 1,88

El Escorial, Monasterio

Era apeadero en el camino a Aranjuez. Dice Gómez de Mora: "Es la casa muy bonita y todos sus aposentos en bajo. Tiene jardines, y en particular un ~~a~~ gran de conejos. Desta casa gustaba mucho su dueño, y las más becas yha por ella a Aranjuez... Tiene comodidad para criados y officios".

Su pésimo estado de conservación dificulta el análisis; ; tal vez pudiera adivinarse una calidad superior a la que se deduce de una primera contemplación. La arquitectura, los parterres y la fuente están descritos con la misma minuciosidad que veíamos en la Casa de Campo; en ambas obras se dibujan pacientemente todos y cada uno de los ladrillos y se resuelven del mismo modo detalles como las macetas con flores y las veletas. Las mayores diferencias se observan en el fondo, pues en este lienzo se elimina casi toda refe-

rehcia concreta a la vegetación, , quedando reducido ~~aquel~~ a un plano liso casi sin luces, efecto que puede ser debido en parte a barridos y demás deterioros.

Bibl.-Iñiguez, 1952, 52; Mazón, 1977, 287/360; Morán y Checa, 1986.

895- El Alamillo

L. 0,52 x 1,09

El Escorial, Monasterio

Es el más flojo y opaco de la serie, afectado también por la mala conservación. Se debe probablemente a la misma mano que Vaciamadrid, según se observa en detalles como los setos, las fuentes y la manera plana de resolver las lejanías. El lugar, con la ordenación geométrica de las veredas y la disposición equidistante de los árboles, ofrecería pocas oportunidades incluso a un artista más dotado para el paisaje.

Bibl.-Mazón, 1977, 287/360; Morán y Checa, 1986.

896- Aranjuez

L. 2,16 x 1,87

El Escorial, Monasterio

Dice Gómez de Mora que el palacio y jardines están situados "a las orillas del Tajo, cerca de la junta que aça el río Jarama con él, en que ay barías cassas de jardines, calles de árboles, caça y otros entretenimientos que se goçande ordinario los messes de la primabera, de abril y mayo... tenían los reyes una cassa vieja, que así llaman palacio viejo, y junto a él en tiempo del rey Felipe II se empezó otra fábrica nueva... Tiene un jardín a la parte de

medio día que le goza el rey desde sus ventanas, bien compuesto y adornado de estatuas antiguas de medio cuerpo arriba, metidas en nichos, El todo del jardín es empedrado y enlosado... La fábrica deste quarto es de piedra franca y fondos de ladrillo pulido".

Por lo que respecta al fondo de paisaje, el cuadro es uno de los más pobres de la serie, pues la exagerada elevación del punto de vista lo reduce a un plano uniforme que participa de la tonalidad ocre rojiza que domina y afea el conjunto. Dicha perspectiva no afecta a la fachada del edificio, que resulta frontalmente visible sin ninguna distorsión, presentación que es por lo tanto forzada de este tipo de vistas, y entra por tanto en contradicción con la acentuada perspectiva elevada. Los tejados, patios y cuerpos del palacio sí se divisan a vista de pájaro aunque no de manera tan analítica como en las versiones del Escorial, que son al parecer el modelo inmediato de ésta.

Bibl.- Iñiguez, 1952, 113-9; Mazón, 1977, 287/360; Morán y Checa, 1986.; Cat. Exp. Gómez de Mora, 1986, 65-9.

### 341- La Zarzuela

Palacio de la Zarzuela

La finca, situada en las cercanías del Pardo, fue adquirida en 1625 por el infante don Fernando. En 1635 se firma la realización de la traza de Gómez de Mora y Alonso Carbonel; en 1638 ya se había terminado. Con la Torre de la Parada, este palacete fue favorito de Felipe IV. Su arquitectura combina soluciones nórdicas e italianas, presentes éstas sobre todo en el orden rústico de puertas y ventanas.

La vista presenta al edificio, como es habitual, de frente y desde un punto de vista alto si bien no exagerado; tiene un considerable aire de parentesco con las demás representaciones arquitectónicas de estas años; las tonalidades amarillentas la aproximan a la de Aranjuez; así como la ya tantas veces comentada precisión del dibujo de la arquitectura.

Bibl.- Morán y Checa, 1986, 142-8. Cat. Exp. Gómez de Mora, 1986, 53-7.

### 898- Monasterio (o Monesterio)

El Escorial, Monasterio.

Esta pequeña casa de recreo era utilizada como apeadero en el camino al Escorial; estaba también cerca del Campillo y ambas - dice Gómez de Mora - "unidas por una sola calle de álamos" de una legua de longitud. "Es la de Monasterio muy cómoda y en lo alto suelen posar los reyes y en lo bajo las comodidades de sus officios y criados".

El lienzo es una vista arquitectónica de menor tamaño que las demás y muy inferior a ellas; no pasa de ser un dibujo casi escolar y el paisaje se reduce a dos medios árboles que enmarcan simétricamente el conjunto; además la edificación está vista desde muy cerca, con lo cual se "come" el fondo, tal vez de forma deliberada.

Bibl.- Iñiguez, 1952, 52; Morán y Checa, 1986.

### 899. La Casa de las Nieves (?)

El Escorial, Monasterio

Es también de escasa calidad, además de haber sufrido barridos y repintes.

900. Aceca

L. 0,80 x 1,27

El Escorial, Monasterio

Cuenta Gómez de Mora que era una "casa de campo pequeña entre Aranjuez y Toledo, en alto, a la orilla del Tajo", una construcción modesta "toda a un andar, tiene capacidad para posar los reyes, y que como acer benta en la mitad del camino de Aranjuez a Toledo".

El lienzo es posterior al resto de la serie salvo el Buen Retiro, o al menos mucho más avanzado estilísticamente, pues en contraste con el primitivismo de las otras obras se debe a un artista que está al tanto de las novedades velazqueñas. Se halla especialmente próxima a las sobrepuestas y sobreventanas de Agüero, si bien la mala conservación del lienzo, lleno de barridos y repintes, no permite hacer un intento de atribución, aparte de que habla en contra de esta hipótesis la claridad tonal de esta pintura, diferente de la gama oscura habitual en Agüero. De todas formas, aunque es muy inferior a lo que es más característico suyo - los excelentes lienzos con temas mitológicos o paisajes puros del Prado -, hay que remitirse a las mencionadas obras, menos ambiciosas y de factura mucho menos cuidada por los lugares a que estaban destinadas. Seguramente se anticipa en unos cuantos años a la obra del "nieto" artístico de Velázquez.

La pincelada es en Aceca mucho más suelta, deshecha y larga que en las demás vistas, si bien en las arquitecturas se hace más precisa por obvia exigencia descriptiva y documental. Además de las tonalidades azuladas y rosáceas y de la general transparencia y carácter aéreo de todo el cuadro, hay que señalar especialmente las tenues y vivaces figurillas que lo animan, inexistentes en las vistas que responden a una

tradición arcaizante - salvo las de Castelo, en las que son muy diferentes --y que son parientes muy próximas de las que aparecen en el Puerto de mar y en las dos versiones del Campillo debidas a Agüero.

Bibl. - Mñiguez, 1952, 51; Cat. Exp. Velázquez y su época, 1961, nº 9; Gaya, 1968, 564; Mazón, 1977, 287/360; Morán y Checa, 1986.

#### 901. El palacio del Buen Retiro

H. 1637

L. 1,30 x 3,05

Madrid, Palacio Real (Nuevos Museos)

Es el mejor de la serie en cuanto a delicadeza técnica y a concepción global, que hace necesarias las ambiciosas dimensiones, considerablemente superiores a las habituales en el género. Se le dio la fecha de 1637 a partir de algunos detalles de la construcción del palacio: el Casón está aún "en alberca", es decir, sin cubrir, y así seguiría hasta 1656; más preciso es el dato referente a las torrecillas del estanque, levantadas en 1638 e inexistentes en la pintura. Por el estilo de ésta, avanzado en relación a las restantes vistas salvo Aceca, debe retrocederse su fecha de ejecución lo mínimo con respecto a ese año. Si es uno de los lienzos mencionados en la carta de pago de 1637 - reproducida en el capítulo introductorio, al igual que el texto del inventario de la Torre de la Parada - habría que designar como autor suyo a uno de los cuatro en ella mencionados, difícil elección ya que en ninguno de los casos la obra conocida de los artistas respectivos autoriza a aventurar seriamente la atribución. Por otro lado, las obras pagadas en 1637 son consignadas como "pinturas de casas de campo" y no parece que esta denominación se adapte bien al palacio del Buen Retiro, edificación más ambiciosa y también de carácter más ur-

bano.

Los cuatro artistas mencionados en el documentos presentan inconvenientes para aceptar la autoría de nuestro lienzo. Descartado Corte por arcaizante, habría que suponer en Castelo una evolución bastante radical y poco coherente, ya que sus vistas han de corresponder también a la fecha de 1637. En cuanto a Jusepe Leonardo - autoría modernamente aceptada por muchos sin gran fundamento - el tratamiento de las lejanías del paisaje se parece al de la Toma de Brisach y sobre todo de la Rendición de Juliers, pero - aparte de encontrarse esa semejanza en otros lienzos que nada tienen que ver con éste, pudiendo por tanto considerarse como una solución para los fondos de paisaje que formaría parte del aprendizaje artístico de la época, mejor o peor llevada a cabo según la habilidad de cada cual - las figurillas, en las que fue basada principalmente la atribución, tienen en realidad poco que ver con las de estos cuadros de batallas, las cuales se acercan más a las de la Torre y el Pardo, es decir, las vistas de Castelo. Las del Buen Retiro recuerdan en su tipología y disposición lo que será característico de las vistas postvelazqueñas, aunque la técnica de toda la obra resulta demasiado minuciosa no sólo en la arquitectura - donde es obligada - sino también en la parte de los jardines, de apariencia casi tan arcaica como en las vistas del Escorial. La elevada perspectiva tampoco es "moderna" - pensemos en la Vista de Zaragoza de Mazo o incluso en Aceca, de la misma década que la obra que examinamos -, pero aquí entramos en el tan fundamental como insoluble problema de las normas a que el pintor tiene que sujetarse por causa del tema y otras cuestiones como el lugar a que la obra va destinada o su pertenencia a una serie, normas que pocas veces nos son reveladas en los documentos y que en algunos casos pueden variar la imagen demasiado homogénea que a veces se tiene del estilo de un artista.

Puede decirse que se trata de un "cuadro bisagra"

que se inserta en la tradición arcaizante de las vistas arquitectónicas pero se abre parcialmente a la nueva técnica aérea y luminosa que años antes se ha empezado a admirar en Velázquez. La pincelada se afina y se hace más tenue, pero no renuncia a la precisión descriptiva que era terreno seguro para la mayoría de los pintores de esta época. En este carácter de encrucijada entre arcaísmo y modernidad es donde radica la significación principal de este lienzo - igual que ocurre con Aceca -, aparte desde luego de sus innegable valores propios.

Tal vez el ejemplar del príncipe Pío en Mombello sea una réplica de éste.

Bibl.- Tormo, 1911, 91; Beruete, 1911, 118-9; Cat. Exp. Antiguo Madrid, 1926, 287; Caturla, 1947, 35-8; Cat. Exp. Velázquez y lo velazqueño, 108-9; Lozoya-Pérez Sánchez, 1963, 97; Cat. Exp. Madrid hasta 1875, 139-40; Mazón, 1977, 283-7; Harris, 1982, 17; Angulo-Pérez Sánchez, 1983, 102; Cat. Exp. Esplendores de España, I, 370.

902-

Vista del Alcázar de Madrid

L. 0,50 x 1,08

Madrid, Museo Municipal

Inscripción al pie, a la dcha.: "EL ALCÁZAR"

Procede del Museo Arqueológico; ingresa en el Municipal en 1928. Represente el Alcázar desde la perspectiva más frecuente en grabados y dibujos, que permite apreciar tanto la fachada principal como la medieval, incluyendo un amplio espacio no edificado y buena parte del puente de Segovia. Tiene rasgos en común con las vistas de Castelo sobre todo en los árboles y en las figurillas, si bien ésta es de calidad muy inferior; más que pintadas, las arquitecturas están dibujadas; el colorido es pobre



y opaco. Por razones puramente estilísticas, sin embargo, habría que asignarle una fecha posterior a aquéllas en razón de la elección de un punto de vista al nivel de los edificios principales y sólo por encima de la zona realmente situada a nivel inferior, en disposición análoga a la que vemos en Aceca.

La traza general se asemeja mucho a uno de los dibujos realizados en 1668 con ocasión del viaje a España de Cosme de Médicis; en él se observa que el chapitel de la torre Noroeste, llamada de la reina, no está aún construido, presentando la fachada principal el mismo aspecto asimétrico que en estampas de décadas anteriores o en la perteneciente a la serie de Meunier, fechada h. 1665 (Museo Municipal). Este dato nos obliga a retrasarla fecha del cuadro a época posterior, ya que en él aparece dicha torre terminada.

Bibl.- Exp. Madrid 1926, 24-5/29/39-48; Boix, 1927, 186; Velasco, 1927; Gaya, 1968, 539; Exp. Madrid 1979, 141; Gérard, 1984; Exp. Madrid 1986 (Gómez de Mora), 40-53.

403.

### El Escorial

L. 1,12 x 1,92

El Escorial, Monasterio

Como todas las vistas del monasterio que veremos a continuación, sigue fielmente el grabado de Pedro Perret (Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de Escorial, 1589) no sólo en la traza del edificio sino también en la disposición de las arboledas y el paisaje. Esta versión es la única que carece de figuras en el primer término. En cuanto a calidad pictórica, es la mejor junto con la que procede del Quexigal. Por el tratamiento de la arquitectura y más aún del fondo de paisaje se aproxima a Val-sain, siendo además semejantes la tonalidad verde oscura y

los últimos términos suaves y ondulados. La perspectiva a vista de pájaro y la minuciosidad de la representación de los elementos recuerda también a Aranjuez, pero ésta es peor en cuanto al fondo de paisaje y a la inarmónica colocación de la arquitectura en el espacio.

904. El Escorial

L. 0,77 x 0,91

El Escorial. Monasterio

Versión que corresponde a los primeros años del siglo XVII, según evidencian las vestimentas de las figuras. Se manifiesta ya una tendencia al costumbrismo como ilustración y animación de la vista arquitectónica que anticipa lo que harán más tarde los pintores madrileños y especialmente Mazo.

905- El incendio del monasterio del Escorial

L. 1,06 x 1,66

Madrid, Prado. Depositado en la Escuela Superior de Arquitectura desde 1951.

Su mal estado de conservación y su terrible oscurecimiento hacen casi imposible un análisis. Es obra muy arcaizante, sobre todo si se acepta la idea de que representa un incendio acaecido en 1671 y no en 1633, como reza el inventario del Buen Retiro de 1794. La atribución a Juan de la Corte viene precisamente de éste; en el de Palacio de 1734 constan las medidas del cuadro "con marco negro de la quema de el Escorial de mano no conocida". En 1772 está en el Buen Retiro; el texto no añade ninguna información, mientras que en 1794

especifica: "Juan de la Corte. Incendio del Escorial del año 1633". En el inventario del Prado de 1857 vuelve a constar como de escuela española.

Si bien la atribución a Corte es inaceptable, sobre todo por las grandes diferencias entre las figurillas que pueblan el patio del monasterio y las que son características de este pintor, la manera de representar el fuego, típica del manierismo y del barroco primitivo desde Francia hasta Flandes, sí se aproxima a sus modos de hacer. La representación arquitectónica prueba la fortuna del modelo grabado de Perret, que copia una vez más fiel y detalladamente.

Bibl.- Prado Disperso, Bol. M. del Prado, nº4, 72; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 367; Cat. Exp. Fábricas y orden constructivo, 1986, 143.

#### 906- El Escorial

L. 1,14 x 1,52

Madrid, comercio

Fue subastado en Sotheby's en 1979 junto con las piezas procedentes de la finca El Quexigal y constando como de "otro propietario" sin especificar. Más avanzado en estilo que el resto, los grupos de figuras que lo animan - en especial la del primer término, que tiene un aire inequívoco de autorretrato - recuerdan las del ambiente velazqueño, así como la de san Lorenzo que aparece en el cielo sobre la cúpula central de la misma manera que originariamente la Virgen sobre la Zaragoza de Mazo y también en la otra versión conocida. Las figuras de este lienzo son ágiles de técnica y jugosas de color y algunas se parecen de manera concreta a las de Mazo; se trata quizá de una versión posterior en casi una década a las que se pueden datar hacia mediados de los años treinta. La tonalidad general tiende

más a lo dorado que en la versión de Patrimonio; tal vez representa el reflejo de la luz vespertina, que inunda el cielo del mismo color.

Bibl.- Cat. Subasta Quexigal, Sotheby's 1979  
(Londres), nº 65.

907. El Escorial

Madrid, col. Aranda

Muy estropeada y conocida sólo por fotografía, se aprecian a pesar de todo semejanzas estilísticas con la versión del Pardo conservada en el Instituto Valencia de Don Juan. Teniendo en cuenta que en documento de 1892 se cita una vista del Escorial entre los cuadros de la casa de Oñate, pudiera pensarse que se tratara de este lienzo, que sería del mismo autor y procedencia que el citado Pardo y haría pareja con él. Son en ambos muy parecidos los árboles y las figuras del primer término.

908. El Escorial

Madrid, col. Arcón

También conocido por antigua fotografía. Torpe y escolar, más parece una lámina coloreada que un verdadero cuadro. Al igual que ocurría con el anterior, el fondo carece de todo interés paisajístico, así como falta al edificio la cierta volumetría y solidez de que se dota a las versiones de Patrimonio, Quexigal y Louvre, siendo aquí mayor que en ninguna la apariencia de maqueta.

909. El Escorial

Madrid, Valencia de Don Juan

Puede tratarse del citado con la mención de marqués de Aranda como propietario, mención antigua y difícil de comprobar. En la testamentaria de la condesa viuda de Oñate se encuentra con fecha de 1892 la liquidación del tercio del usufructo del conde don José Reniero; en ella figura con el número 268 un "cuadro" cuyo título es "Vista del Escorial".

Bibl.- Sánchez Cantón, 1923, 239.

#### 910. El Escorial

L. 1,89 x 2,41

París, Louvre.

Procede de la colección de Luis XIV, en la que entró antes de 1709. En los catálogos de la colección de Luis Felipe figura como obra de Velázquez o su escuela; otros autores lo atribuyen a Mazo mientras que algunos, más prudentes, lo dejan en el anonimato.

La traza es la misma que en los anteriores, tomado obviamente de las mismas fuentes. Parece algo posterior por los trajes y por la soltura técnica. Representa alguna visita cortesana al monasterio.

Bibl.-Notice gal.esp.Louvre 1838,79;id 1853,42;Stirling,1865,203;Villot,1873,343;Lafenestre,1907,258;Gaya,1958,97; Cat. Louvrel981,127;Baticle,1981981,206.

911. El Escorial

L. 2,45 x 2,15

Procede de la galería Luis Felipe; había sido comprado en Madrid al señor Serafino, según el catálogo de 1853. Representaba el monasterio en la distancia, iluminado por el sol poniente, y una escena de caza, seguramente en primer término. Stirling lo atribuyó a Velázquez en 1865. En 1853 fue vendido en Londres a Pearce por 410 libras. Mireur consigna en 1911 la venta en 10765 francos y desde entonces carecemos de toda noticia acerca del cuadro. No sabemos tan siquiera si las medidas que dan el catálogo de 1838 y Curtis en 1883 son correctas o están invertidas, pues el formato apaisado parece más adecuado al tema según es descrito.

Bibl.- Not. gal. esp. Louvre 1838, 76; Cat. Luis Felipe, 1853, 61; Stirling, 1865, 190/199; Curtis, 1883, 24; Stirling-Maxwell, 1891, II, 816; Mireur, 1911, VII, 296.

a12.Vista de los jardines de la Casa de Campo

L. 1,15 x 1,70

Madrid, Prado. Depositado en el Museo Municipal desde 1924.(1288)

Procede del Buen Retiro; así constaba en el inventario: "Ottra de dos Varas de largo y Vara y media de alto con el Jardín del Cavallo en la Casa de Campo con marco negro tasada en ocho doblones". Sigue en 1794.

Ha de ser posterior e 1617 porque en esa fecha se instaló en la Casa de Campo la estatua ecuestre de Felipe III obra de Juan de Bolonia y Pietro Tacca, trasladada desde su primitiva ubicación en los jardines del Alcázar y hoy

en la Plaza Mayor. El cuadro representa una frondosa glorieta en cuyo centro se alza una fuente

Ante ella y entre dos parterres se sitúa la estatua ecuestre. La vista está tomada desde la fachada principal de la Casa.

La vacilante escala de los elementos es habitual en los pintores de jardines y perspectivas de la primera mitad del siglo, así como la minuciosidad en la representación; es patente la huella de los artistas flamencos de estas especialidades. Dominan tonos verdes más bien claros con los cuales contrasta sólo el dorado claro de la estatua sobre su pedestal blanco. La pincelada, aunque breve, no es lamida; se aplica a base de pequeñas manchas redondeadas que producen un efecto general algodonoso, evanescente; la vegetación se hace más difuminada conforme aumenta la distancia. Utiliza hábilmente la luz para destacar partes del follaje, lo cual presta animación al conjunto. Los troncos, finos y paralelos, están cubiertos de hojas, lo cual aumenta la ya notable sensación de frescor y frondosidad. Los parterres del primer plano están más dibujados, pero el autor los resuelve a base de zonas planas de color. En la fuente son de destacar los pequeños toques ágiles, a veces alargados. La estatua es sin duda lo más torpe, pues la vista frontal no favorece al tipo de caballo, rechoncho y patiocorto, que era favorito en la España de la época. No obstante, la pintura exagera esta sensación, no tan marcada si se contempla la estatua original desde ese mismo ángulo.

Bibl.- Cat. Exp. Antiguo Madrid, 1926, 219; Gaya, 1954, 128; Id., 1968, 539; Angulo-Pérez Sánchez, 1969, 334; Cat. Exp. Madrid hasta 1875, 141; Prado Disperso, Bol. Museo del Prado, nº9, 126; Harris, 1982, 102.

Alb. Vista de unos jardines . . . con Felipe IV y su familia

H. 1632

L. 1,13 x 1,41

Burgos, Museo Arqueológico

Procede, junto con el siguiente, del antiguo convento de San Pablo, destruido. Reúne una serie de figuras del ambiente velazqueño, varias de ellas de retratos concretos del maestro sevillano. Las de los reyes manifiestan evidente semejanza con los retratos de Viena fechados en 1632, año que concuerda con la edad que aquí aparentan, como ocurre con la del niño que tienen junto a ellos, que ha de ser Baltasar Carlos a los tres años, edad que tenía en el retrato de la colección Wallace de Londres. La dama rubia de la izquierda ha de ser la infanta María, retratada por Velázquez quizá en 1628. Su marcha a Francia en 1631 hace que su inclusión en el cuadro tenga un cierto carácter sentimental por el deseo de reunir a la familia real aunque fuera de forma imaginaria. El niño de la derecha recuerda al retrato de Baltasar Carlos como cazador, ya de 1635, pero aunque esta diferencia de años influiría poco en el aspecto de los reyes es rechazable porque Isabel murió sin dar un hermano al príncipe. Hay también dos caballeros de Santiago de difícil identificación.

En éste y en los siguientes lienzos dominan los verdes intensos del arbolado y los parterres; la pincelada es menuda y seca, a la flamenca - en su aspecto más rezagado -, salvo en el fondo de éste, más luminoso y deshecho. Llama la atención la curiosa manera geométrica y regular de representar los árboles, especie de firma tácita del anónimo pintor.

Bibl.- Gaya, 1968, 193; Cat. Exp. Jardines madrileños, 1981, 195.

414. Vista de unos jardines con Felipe IV

H. 1632

L. 1,03 x 1,42

Burgos, Museo Arqueológico

Misma procedencia que el anterior, del cual es pareja. El monarca aparece en una inusual representación de perfil,



poco acorde con el protocolo retratístico de la época, aunque aquí es justificada por ~~la~~ actitud dialogante. El eclesiástico que conversa con él es seguramente Fernando de Valdés y Llanos, Presidente de Castilla, arzobispo de Toledo y confesor de Felipe IV. Es identificable gracias a su parecido con el retrato que Velázquez hizo de este personaje; se supone ~~vala~~ original - pues es conocido a través de copias por haber sido fragmentado - la fecha de 1639, que coincide con la edad que representa en el cuadro si éste es de 1632, con la salvedad de que el cabello y barba están demasiado oscuros para el aspecto ya muy canoso que presentan siete años después.

La escultura que corona la fuente de la izquierda se conserva actualmente en el Retiro como escultura decorativa. Al fondo del cuadro se divide la fachada del palacio. El jardín, con sus bojés, recortados y sus parterres geométricos, corresponde al tipo propio de la época, el modelo florentino que fue importado de Flandes tras haber sido reinterpretado por los artistas topiarios nórdicos.

Bibl.- Ver anterior.

#### 9/5. Cacería de ciervos

H. 1632

L.1,03 x 1,32

Burgos, Museo Arqueológico.

Del mismo autor que los anteriores, según se observa en sus peculiaridades técnicas, especialmente la manera de tratar los árboles, así como la sequedad poco hábil de las figuras humanas y los perros. El carácter flamenquizante es aún más marcado que en los jardines; destacan en este sentido la nórdica frondosidad del escenario natural, el zigzagueante desarrollo en profundidad, el detallismo de las hierbas y arbustos y la inclusión del puente de madera.

Es evidente esta proximidad a lo flamenco sobre todo en referencia a las obras de Peeter Snayers, algunas de las cuales representan cacerías de Felipe IV (en formato vertical), pintadas en 1637 por encargo del Cardenal Infante, residente en Bruselas y deseoso de conmemorar las hazañas cinegéticas de su hermano. Aunque el lienzo español es seguramente anterior, todos se insertan en la misma tradición y obedecen quizá a modelos comunes.

916. Vista de Madrid desde la salida del Puente de Segovia, con toros desmandados

L. 1,04 x 1,62

Madrid, Museo Municipal

La vista urbana es semejante a la del Alcázar del mismo Museo. Se trata de una pintura arcaizante y podríamos decir que de "andar por casa", de carácter naïf por las figuras torpes de rígidas anatomías y por sus tonos ocreos y rosáceos bien delimitados y aplicados sin sentido alguno de las variaciones lumínicas ni de las sutilezas de la perspectiva aérea. Por los trajes habría que asignarle una fecha no anterior a mediados del siglo. Como en la otra vista, la torre Sudeste sigue sin cubrir.

Bibl.- Cat. Exp. Velázquez y lo velazqueño, 131;  
Cat. Exp. Madrid 1980, 142.

917. Vista de Madrid con corrida de toros  
Madrid, Oliván

Reproducido por Mesonero Romanos como ilustración de uno de los paseos de su Antiguo Madrid. Aunque lo reproducido es un grabado, consta al pie "Cuadro de la época que posee el Sr. Oliván". Nada sabemos del original, que se asemeja al

anterior pero sería más hábil sobre todo por lo que respecta a las figuras. Las vestimentas son muy parecidas, incluyendo los sombreros de ala ancha.

918. La Carrera de San Jerónimo desde el Paseo de Prado  
Después de 1620

Col. Marqués de Toñecilla

Nos ofrece una vista de la Alameda del Prado, que figura en primer término de la vista del Buen Retiro, desde su entrada sur (la derecha en este último cuadro), donde se sitúa la torre de la música. Se corresponde con mayor o menor exactitud con el plano de De Wit (1630), seguramente el más próximo en fecha al lienzo y en el que se ve la torre más separada de los primeros árboles y la fuente del Caño Dorado igualmente más avanzada; la disposición de las fuentes de la izquierda también difiere en ambas representaciones. En este plano no se delimitan con claridad las tres filas de árboles que aparecen geométricamente trazadas en el plano de Teixeira (1656), en el cual las dos calles son de igual anchura, si bien en el cuadro se distinguen una principal, en la que caben holgadamente dos filas de coches y buen número de peatones, y otra secundaria, que queda tapada por la torre y era evidentemente la de regreso. En ambos planos y en el lienzo se ve al fondo de la calle principal la esquina de la casa de Juan Fernández, regidor de Madrid hasta 1632 y al cual se debió la construcción de la torre, que aparece ejerciendo su función de solazar a los madrileños en sus tardes de paseo. Acerca de ella se conserva un epigrama debido a la pluma del conde de Villamediana y que encierra una acusación de malversación de fondos: "Buena está la torre / ¡Tres mil ducados costó! / Si Juan Fernández lo hurtó / ¿qué culpa tiene la Villa?". Según documentos publicados a fines del pasado siglo, la torre fue construida en 1620 y su coste ascendió a la mitad de lo que la malevolencia del conde pretendía.

El cuadro recoge el aspecto del Prado en una tarde primaveral o veraniega, cuando los madrileños, después de ruar por la Calle Mayor, subían por la Alameda hasta la huerta de Juan Fernández.

Bibl.- Boix, 1929; Caturba, 1947, 39-40; Polentinos, 1947, 81; Cambronero, 1899.

919.

Visita de Felipe III al palacio del duque de Lerma

Entre 1607 y 1618

L. 1,27 x 1,75

Col. Marqués de Torrecilla

Ha de ser posterior a 1607 porque es entonces cuando se construye el palacio, tras la vuelta de la corte de Valladolid, y anterior a 1618, fecha en que el ex valido se retira a sus posesiones ducales de Lerma; suponemos que la visita representada se haría al propio duque y no a quien ocupase el palacio a su marcha, aunque en el título del cuadro no se especifica.

A la derecha puede verse el principio de la alameda y parte de la torrecilla de la música, la cual parece más baja que en el cuadro anterior, como sucede también con el mirador de celosía del palacio de Lerma. La combinación de la vista urbana y la descripción del bullicioso y animado ambiente del centro social del Madrid seiscentesco confiere a estos lienzos un doble valor documental, siendo el principal sin duda el costumbrista.

Bibl.- Exp. Madrid, 1926, 290; Boix, 1929, 509.

920.

Perspectiva con el caballo de Troya

L. 0,46 x 0,56

Prop. Dalmiro de la Válgoma

Copiado seguramente de un grabado. La representación del tema difiere notablemente de las versiones habituales en el entorno de Juan de la Corte por la preferencia por arquitecturas de sire medieval, más bajas y geométricas que las de aquéllas. Corresponde seguramente al primer tercio del siglo.

Bibl.- Exp. Madrid 1963, 105.

921. La puerta vieja de Alcalá

Puede tratarse de un fragmento de una vista de Madrid desde el Oeste. Se divisa al fondo el mojón que en el plano de De Wit (1630) marca la divergencia del camino de Alcalá y el de Ambroz y Vicálvaro, no visible en el plano de Teixeira ni en la vista del Buen Retiro.

922. Paisaje con San Francisco

El Escorial, Monasterio

En muy mal estado. Los grandes árboles ocupan casi todo el espacio; dominan unos verdes oscuros, oliváceos.

923. Paisaje con ruinas

El Escorial, Monasterio

Muy mal conservado. Pobre de color y composición, dominan en él unos tonos granates poco acertados

924. Vista de Palma de Mallorca

Lloret de Mar (Girona), col. particular.

Fecha en los últimos años del siglo XVI o primeros del XVII, puede tratarse de alguna de las que constan en los primeros inventarios reales de este último siglo. Perteneció a un género muy cultivado en esa época. La ciudad está descrita con toda minuciosidad, pudiendo identificarse sus edificios principales: catedral, lonja, palacio de la Almudaina.

925. El Arenal de Sevilla

Como señala Caturla, cuya imprecisa mención es la única noticia que poseemos acerca de este cuadro, ha de ser anterior a 1623 por aparecer en él las gorgueras que fueron prohibidas por pragmática de aquel año.

Bibl.- Caturla, 1960, 465.

926. Casa de Eraso(o Araso)

En el inventario de la Torre de la Parada (1700), como los siguientes y los ya comentados.

Bibl.- Alpers, 1971, 130-3.

927. Herjinio

En el mismo inventario.

Bibl.- Ver anterior.

928. Torrecilla de San Antonio de los Portugueses

En el mismo inventario.

Bibl.- Ver el primero.

929. Casilla de Retiro

En el mismo inventario, sin especificar: "otra Casilla de Retiro". Pudiera tratarse de Monasterio.

Bibl.- Ver el primero.

920 a 935. Seis paisajes: con Perseo y Andrómeda; con Apolo y Dafne; 2 con escenas sin identificar; con ganados; con ruinas.

L. aprox. L,20 x 1,50

Zaragoza, iglesia de la Magdalena.

Según información verbal indirecta, proceden de la iglesia de Santa Cruz, de la que fueron retirados antes de su derribo. Se trata muy probablemente de la donación de un particular, ya que al menos en dos se identifican escenas mitológicas. Se hallan bastante deteriorados y ennegrecidos; ha invadido el paisaje un desagradable color betún que no permite apreciar calidades. Sí resulta evidente el eco directo de Claudio de Lorena, sobre todo en Apolo con sus características ruinas en primer y último términos y su celaje algo más finos que en los otros lienzos, a base de azules y grises; las vacas del penúltimo se asemejan también a las del artista francés. Serán de bien entrada la segunda mitad del siglo, pues su torpeza revela imitación formularia y seguramente tardía de novedades bastante anteriores.

926. Hércules lucha con el dragón en el jardín de las Hespérides

Madrid. col. particular.

De artista madrileño conocedor de Rubens, según se aprecia en las formas y en la pincelada, aunque es más manierista y rezagado; se observa una falta de unidad espacial y perspectiva y un recurso a la yuxtaposición de elementos que manifiestan mediocridad o arcaísmo. Puede hallarse una lejana relación de la parte derecha con el Jardín del Amor del maestro flamenco: la arquitectura, los cipreses, la balaustrada inferior, el modelado de la estatua.

En la actitud del personaje hay cierto parecido con los Trabajos de Hércules de Zurbarán, especialmente Hércules y Gerión; también los hércules de la Hidra y del Toro de Creta si se hubiese dado la vuelta. No faltan figuras de Rubens de alguna semejanza con ésta (Hércules, Polifemo, etc.). Puede suponersele una fecha dentro de los años 50 o acaso 60, ya conocidos y asimilados rasgos del arte de Rubens.

Bibl.- L.Torrijos, 1982, 1154.

937-

Arquitecturas y figuras

Contiene probablemente un tema religioso de difícil identificación. Su pésimo estado de conservación hace aún más arduo formular un juicio, pero llama la atención la naturalidad y aire cotidiano de las figuras, especialmente del hombre que se apoya en la pilastra de la izquierda. La arquitectura posee un tono de monumentalidad que domina la escena.

938.

Sitio y toma de Alguaire

Inscripción abajo, a la izqda.: "Sitio y toma de Alguayre por el ex<sup>mo</sup> S.<sup>or</sup> M.<sup>o</sup> de Heganés en 23 de nov. 1646. después de haver Socorrido alerida."

Madrid

Obra de carácter topográfico, más mapa que paisaje, deriva directamente de las realizaciones del siglo XVI dentro de este género. Sufre el mismo trastorno perspectívico que las producciones más arcaicas; la fortaleza se ve a vista de pájaro y las montañas del fondo desde un punto de vista mucho más bajo.

Los grupos de diminutas figurillas y sus pertrechos no dejan de tener gracia, como todo el conjunto, con su aspecto de juguete.

939-940. Paisaje montañoso con viajeros y Paisaje con la huida a Egipto

L 1,64 x 1,23

Londres, comercio

En la subasta de las obras conservadas en la propiedad El Quexigal y de otras que, como éstas mismas, llevan la indicación "otro propietario" fueron atribuidos a Collantes, artista con el que nada tienen que ver. El autor es artista que parece copiar al pie de la letra grabados o lienzos flamencos cuyo aire primitivo e ingenuo conserva e incluso acentúa. Procede por acumulación, como si en sus espacios paisajísticos tuviese que haber de todo: montañas, árboles, ríos, puentes, casas, personas y animales. El primero parece inspi-



raído en el Paisaje boscoso con paseantes (francés, col. particular) de Pieter Stivens II; se asemejan no sólo la disposición y las típicas casas asentadas en diversos niveles del escarpado terreno sino también los árboles de tronco ondulante y movidas frondas.

Bibl.- Subasta El Quexigal, 1979, nos 16 y 17.

941. Paisaje nocturno

L. 0,76 x 1,03

Murcia, Stoup

Atribuido a Juan de Toledo en el catálogo de la colección sin mayor fundamento. Se trata de un conjunto de ruinas de inspiración italiana e iluminado ~~dramáticamente~~ por la escasa luz lunar que dejan pasar las espesas nubes. Es difícil calibrar lo que hacen las tres figuras visibles.

Bibl.- M.Ripoll, 1981, 120; Angulo-P. Sánchez, 1983, 355; Caballero Gómez, 1985, 154.

942.

Paisaje con árbol tronchado y torrente

L. 1,12 x 1,93

Madrid, Prado 836

Atribuido a Iriarte desde el siglo XIX, corresponde más bien sin embargo a los rasgos formales y estéticos propios de los artistas que trabajan en Madrid, especialmente Collantes. Tiene un aire menos escenográfico que la mayoría de las obras sevillanas conservadas y más de escenario observado en la realidad. Algunos de sus elementos recuerdan notablemente a Collantes; la fuga central hacia el fondo, la vegetación de monte bajo a base de formas redondeadas, el tronco seco y quebrado que se inclina en primer término, la humilde casa rural sostenida por puntales, las propias tonalidades. La cascada es elemento típico de los lienzos nórdicos no solamente en la época de Monper y Brill sino también de artistas posteriores como Jan Both.

El colorido es en general oscuro, pues el primer término ocupa gran parte de la superficie; el último contrasta con él por una luminosa gradación de verdes y azules, quedando así dividida la composición por un escalonamiento tonal en profundidad a la manera arcaica flamenca, más respetada por artistas del ámbito madrileño que del sevillano. La factura es bastante lisa, muy alejada de la que caracteriza los lienzos seguros de Iriarte por su chisporroteo luminoso a base de pequeños toques. Se trata posiblemente de una de las obras pintadas para la decoración del Buen Retiro; su tema e incluso sus medidas se acercan a otros lienzos de este palacio.

Bibl.- Gaya, 1954, 122; Soria, 1959, 388; Exp. México, 1978, s.p.; Calvo Castellón, 1982, 127.

943.

Paisaje

L. 1,05 x 1,63

Bilbao, Museo

Donado al Museo por Ignacio Zuloaga; se halla atribuido a Iriarte. Obra lírica y serena, su contraste con las obras seguras del artista sevillano es tan grande que se hace difícil aceptar dicha atribución.

Pudiera incluso aventurarse la idea de que se trate de una obra flamenca, pero en todo caso puede mantenerse aquí como obra de artista español, más probablemente madrileño, que copió o se inspiró muy directamente en un original del Norte.

La disposición del paisaje remite a una pauta flamenca muy imitada fuera de su ámbito de origen y que hallamos tanto en Murillo como en Collantes: un elemento central oscuro, generalmente una roca arbolada, con dos fugas a ambos lados, cerradas a su vez por árboles en los extremos. El único detalle que recuerda a Iriarte es la construcción enjarrada que se divide a la izquierda.

Bibl.- Cat. Bilbao, 1932, 22; Gaya, 1968.

994-995

Paisaje montañoso y Paisaje con lago

L 1,95 x 1,23 y 1,94 x 1,30

Madrid, Prado, 1005 y 1006

El primero se halla consignado en Aranjuez (pieza de ujieres) en 1818 con atribución a Murillo. Soria pensó en 1959 que pudieran ser de Iriarte, mientras que para Angulo son de discípulo del maestro sevillano. El primer problema que presentan es el de las diferencias que hay entre ellos, a pesar de que por su origen y medidas se han supuesto siempre de la misma mano; desde los inventarios decimonónicos del Museo figuran como compañeros. El tratamiento de las masas de follaje así lo manifiestan, como también la figurilla que camina algo encorvada en el término medio de los dos cuadros y que en ambos es idéntica. Sin embargo, el 1005 revela un apego a las pautas flamencas que lleva a un resultado muy parecido a los que consigue Iriarte y el 1006 es obra de clara inspiración lorenesca que más bien haría pensar en Madrid. Tal vez la respuesta a tal divergencia es que el pintor, no desdeñable pero desde luego modesto, se inspiró en -o copió- modelos de diferente procedencia y carácter. De todas formas, la ligera diversidad de medidas hace que no sea obligado considerarlos como compañeros, como habitualmente se hace, sino coincidentes en un lugar pero comprados o encargados en momentos distintos. Desde luego en 1818 ya no estaban juntos en la misma pieza palaciega.

El 1005 obedece a la típica estructura flamenca consistente en un primer plano oscuro, aquí extremadamente ondulado como corresponde a una inspiración fantástica y arcaizante, el cual se destaca de un fondo accidentado e iluminado, coronado por ruinas semejantes a las favoritas de Iriarte. El grupo de figuras del ángulo inferior izquierdo es muy frecuente en lienzos de Bril y Momper y aparecen también en obras españolas.

En el 1006, las rocas abruptas y algodonoñas del fondo contrastan con la serenidad clásica del resto del cuadro, cuyo parentesco con el Lorenés que da bien de manifiesto por la presencia del puentecillo cóncavo del fondo. El colorido es bastante claro, con dominio de tonos azulados en el agua y el cielo, que ocupan una considerable superficie, y grisáceos en las rocas; muy esfumado todo ello. Los árboles, en cambio, responden a una técnica muy flamenca con sus marcados grupos de hojas. La luz es lorenasca pero bastante difusa, pues no se advierte un punto concreto de procedencia que señale la puesta de sol. Si las rocas del fondo recuerdan algo a los sevillanos, la de la derecha y el edificio que se alza sobre ella remite más a Mazo en sus sombreados y perfilados. En general se utiliza poca pasta pictórica y el efecto es bastante plano.

Bibl. - Lefort, 1875, 260; Curtis, 1883, 273; Stirling, 1891, II, 923; Soria, 1959, 388; Díez del Corral, 1960, 291; Sutton, 1961, 256; Gaya, 1968, 444; Pérez Delgado, 1972, 196; Gaya, 1978, 116; Angulo, 1981, II, 600

947. Paisaje con san Juan Bautista niño  
Valencia, conde de Torrefiel

Atribuido a Murillo en el Archivo Mas, se aproxima a los modos utilizados en Madrid en torno a José Antolínez, del cual se sabe que realizó paisajes pero no ha sido posible aún identificar ninguno. La figura está seguramente tomada de algún grabado, pues coincide con otras de otros artistas que tendrían acceso a las mismas fuentes, por ejemplo una de las versiones del Niño Jesús dormido de Murillo.

948. Paisaje con san Juan Bautista  
Sevilla, col. particular (Losada y Arce ?)

Por las proporciones puede tratarse de una sobrepuerta o sobreventana. La concepción de paisaje se revela estrechamente dependiente de modelos flamencos, lo cual podría hacer pensar en Sevilla como su área de origen; la factura deshecha y manchada podría incluso recordar algunas cosas de Francisco Antolínez. Como en el caso de éste, la anatomía deja bastante que desear, aunque su factura es más apretada y menos sumaria que en dicho artista. La oveja, en cambio, sí resulta bastante grata y acertada. Al fondo se incluye la escena del bautismo de Cristo.

949-950. Dos paisajes con santos: San Jerónimo y la Magdalena  
Barcelona, Mila Camps

Estos dos cuadros de curioso aire germánico se hallan atribuidos a Iriarte en el Archivo Mas, pero lo que hasta ahora se puede dar como seguro de éste no permite conservar tal atribución; ni siquiera se puede afirmar que pertenezcan a la escuela sevillana.

Incluso podría señalarse una proximidad a algunas realizaciones madrileñas como las de Collantes y Solís, sobre todo por lo que se refiere a la Magdalena con las hileras de carrascas

que dividen la fuga en profundidad en espacios oblicuos y el edificio, muy parecido a alguna iglesia de Solís. La parte iluminada y lejana del San Jerónimo de parece a la del Eremitaño de Pamplona de este mismo artista madrileño. La factura parece en las fotografías más deshecha y emborronada que en los citados pintores.

151. La Tebaida (?)  
Valldemosa, cartuja

Curioso cuadro, más bien paisaje místico o simbólico que natural; se diría una figuración de la Tebaida. El conjunto parece inspirado en alguna antigua miniatura de libro religioso o si no en algún modesto grabado devocional. Las figuras adolecen de considerable torpeza; el paisaje -lo que queda dejando aparte la funcional irrealidad de la roca- se ciñe a modelos flamencos de manera no muy lejana a la de Collantes y Ximeno. Dominan unos ocres rojizos bastante monótonos; en general se halla muy deteriorado.

152. Escenas de la vida cartujana  
Valldemosa, cartuja

Muy posiblemente de la misma mano que el anterior, sobre todo por la gran semejanza de las figuras de uno y otro. Representa a los monjes en diversas ocupaciones cotidianas al aire libre junto a algunas edificaciones y en un amplio paisaje de frondosos árboles y celajes húmedos y dinámicos. El estilo apunta decididamente a una inspiración nórdica. Contrariamente al anterior, predominan azules y verdes por el gran desarrollo de cielo y paisaje. Llama la atención el interés del artista por los elementos de bodegón presentes sobre todo en primer plano. La factura es suelta y veloz, como lo era en el otro cuadro, pero en ambos se observa que <sup>por</sup> la escasa habilidad del autor aumenta la torpeza de la ejecución, principalmente en las figuras.

153. Paisaje con la visión de san Antonio de Padua  
Filadelfia (USA), col. Johnson.

Atribuido a Iriarte en el Archivo Mas, se encuadra mejor en el ambiente madrileño del último tercio del siglo; las figuras, sobre todo la infantil, parecen ser derivación de José

Antolínez; la cabeza levantada del niño recuerda a los angelillos que este artista acostumbra a incluir en sus Inmaculadas. El paisaje es opaco y formulario, aparte del pésimo estado de conservación evidente en la misma fotografía.

954. Incendio de Sodoma

Bujalance (Córdoba), col. particular

Obra floja y muy deteriorada. El paisaje se reduce a una parte de las afueras de la ciudad con la muralla y el caserío de Sodoma en llamas; el primer término se decora con torpes arbustos más dibujados que pintados. Las figuras delatan un sólido anclaje manierista; aunque indicarían teóricamente una fecha temprana, puede no serlo tanto si, como es posible, corresponde a un rezagado artista local.

955. Entrada de un virrey en Nápoles

L. 2,12x5,26

Estaba en la colección Osuna en 1896. En el catálogo de ese año lleva una atribución a Francisco Rizzi debida seguramente a su lejana semejanza con el Auto de fe del Prado. Estando actualmente el lienzo en paradero desconocido, sólo resulta accesible la antigua fotografía adjunta a dicho catálogo y es poco lo que por ella se puede juzgar; entra desde luego en el mismo género documental y descriptivo que aquél, pero resulta más torpe de composición y más áspera de técnica.

Bibl.- Cat. Osuna, 1896, 32.

956 a 959. Cuatro batallas en Italia

L. 1,35 x 2,18

Toledo, Museo del Greco

Proceden de la testamentaria de Vega-Inclán. Son obras de carácter topográfico cuya intención principal es la descripción de la acción bélica respectiva. Intervienen tropas españolas, francesas e italianas, según los letreros explicativos que llevan dos de ellas (en las otras se aprecian solamente restos ilegibles), letreros que están en castellano, lo cual invita a suponer que el autor fuese un artista español, aunque también pudiera

tratarse de un encargo hecho a artista de otra procedencia y completado luego con las inscripciones. La exigencia documental ha hecho elegir un punto de vista que sitúa el horizonte muy alto. Dentro de su modesta categoría son obras gratas, de técnica cuidada y ágil en las diminutas y coloristas figuras. Puede suponerseles una fecha difícil de precisar en la primera mitad del siglo.

Bibl.- Cat. Museo del Greco, 1968, 83-4.

950. La Cárcel de Corté

H. 1680

L. 0,68 x 1,10

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.

Procedente de la colección del duque de Morny y comprado en París en 1957 para el Ministerio. Combina el retrato arquitectónico con la representación, tan tradicional en la pintura madrileña del siglo XVII, del bullicio cotidiano de la vida urbana. La técnica y la agrupación de las figuras, acertada y nada monótona, corresponde a un pintor de segunda fila pero con buen dominio del oficio. El palacio de Santa Cruz está correcta y finamente representado y peca tan sólo de poco respeto a las proporciones globales y una cierta monumentalización.

Bibl.- Expo Madrid, 1979, 142.

951. La Plaza de la villa y la calle Mayor

H. 1640

Madrid, col. particular



Contiene una vista del Ayuntamiento en construcción, lo cual ayuda a establecer una fecha aproximada. Es obra mucho más torpe que la anterior y falla sobre todo en la defectuosa perspectiva, además de la incierta relación de las figuras con el suelo, que no está muy claro si llegan a tocar. La figura del primer término a la derecha puede ser autorretrato del pintor. Su único mérito es proporcionarnos una estampa más del vivir callejero del Madrid seiscentesco.

962-963. El Prado de San Fermín y La Florida  
Copias modernas, L. 2,20 x 2,90  
Madrid, Museo Municipal

Según el catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid son copia de dos cuadros propiedad del príncipe Pío, marqués de Castelrodrigo, y conservados en Mómbello (Italia); se señala también que las versiones expuestas son propiedad del Museo Municipal, en cuyo almacén se conservan actualmente.

Dice también el texto que las propiedades están representadas en tiempos de Carlos II. Son obras muy arcaizantes que producen las casas y parques en perspectiva caballera muy acentuada, lo cual les confiere un carácter más topográfico y descriptivo que propiamente paisajístico.

Bibl.- Exp. Madrid 1926, 323.

964. Vista de un jardín

4 pies y 4 pulgadas x 5 pies, 5 pulgadas y 6 líneas = 1,22 x 1,55

En el inventario del Prado de 1857 como de escuela española.

965. País con Sagrada Familia

2 pies y 7 pulgadas x 3 pies y 5 pulg. = 0,73 x 0,96

En el inventario del Prado de 1857, entre los recibidos de Aranjuez en 1847. Como de escuela sevillana, con figuras pequeñas.

966-967. Dos paisajes: uno con Tobías y el ángel y otro con Jacob luchando con el ángel

0,58 x 1,17

En el catálogo del Prado de 1865 como anónimos madrileños del último tercio del XVII. Con figuras de 0,15.

Bibl.- Cat, Prado 1865,105-6

968-969. Incendio de Troya e Incendio de Roma

L. 0,36 x 0,55

Atribuidos a Juan de Toledo en la colección de Florencio Choquet, comerciante francés (1840); comprados por Antonio Herrán en 1850. Se dice que el primero está firmado.

Bibl.- Saltillo,1951,171;id.,1953,241;López Torrijos, 1981,399;id.,1982,II,166;Gómez Caballero,1985,161.

970. Vista de un puerto de mar

Atribuido a Juan de Toledo en la colección del conde de Quinto (1862 y 64).

Bibl.- Cat. d'une riche collection...,1862,s.p.;id., 1864,9;Souillé,1912,II;Angulo-Pérez Sánchez,1984,355.

971. Puerto de mar

L.0,72 x 1,14

En la galería Madrazo en 1856, como de escuela sevillana.

Bibl.- Cat. Gal. Madrazo,1856,89.

972. Vista de Toledo

Madrid, Valencia de Don Juan

De la casa de Oñate; adquirido en la almoneda de 1884. Figura en la testamentaria del conde (1892).

Bibl.- Sánchez Cantón,1923, 238.

973-974. Puerto de mar y Billaje de una ciudad

Procedentes de la Colección Pereire (1868).

Bibl.- Tableaux anciens provenant..., 1868,19.

975. País con figuras

L. 1,89 x 1,05

En la colección Portilla, 1880, como de escuela española.

Bibl.- Cat. Portilla,1880,86.

976. Paisaje con pájaros

En la colección Somosancho (s.a.), como de escuela sevillana.

Bibl.- Cat. Somosancho, 32.

977. Entrada de un puerto

L. 1, 27 x 1

En la colección de conde de Ameal (París, 1921)

Bibl.- Cat. Ameal, 19.

978. Vista del castillo de Sasavedra

Venta Ricketts, 1846. Con vacas y un pastor a la orilla de un arroyo.

Bibl.- Souillé, 1912, I.

979. Paisaje con claro de luna

Venta Despinoy, 1850. Como de escuela española.

Souillé, 1912, I.

980 a 983. País con un riachuelo, País quebrado, País con un huracán, País nevado

L. 0,30 x 0,42

Galería Madrazo, 1856. Se hallan atribuidos a José Antolínez; como la actividad paisajística de este pintor es aún desconocida preferimos mantener estas obras como anónimas.

Bibl.- Cat. Madrazo, 1856, 80.

## INVENTARIOS REALES

984. Vista de Granada

Temple

En el inventario del Alcázar de 1607 (Torre Dorada) y de 1636 (Escalera de la reina); lienzo largo.

985. Vista de una ciudad

Pergamino sobre tabla

1/4 vara x poco más de 1/3 = 0,21 x aprox. 0,28

Lo recibe en 1607 Hernando de Espejo de Pedro Boto; descrito así en el inventario del Alcázar: "...una ciudad en la costa, con lexos y paissaxes y en lo alto un escudo de las armas reales, con escudo y corona cerrada y en lo bajo un letrero que empieza en latín "D.Philipp.austriaco"...". Sigue allí en 1612, también incluida en la "Relación de las pinturas que se ponen por añadidas por no parecer estar cargadas en ninguna parte".

986 a 992. Siete lienzos con perspectivas, lejos y figuras

En el Pardo (1614); ocupaban las tres paredes del corredor del Cierzo.

993. Vista de Sevilla

En el Pardo (1614), galería baja de S. M.; era óleo sobre lienzo y se hallaba encima de una puerta. Sigue allí en 1700, tasada en 1800 reales.

994 - 995. Dos países

1/4 vara = 0,21

En Valladolid (1615), segundo aposento al subir la escalera; al óleo.

996 - 997. Dos países

1/3 vara = 0,28

En Valladolid (1615), tercer aposento.

998. Vista de Valladolid

En el Alcázar (1636); al óleo, grande, con letras amarillas que identifican la ciudad. En el pasadizo angosto hasta San Gil.

999. Vista del puerto de Gibraltar

Al temple; misma localización que el anterior.

1000. Vista de Argel

Misma localización. Al temple; con muchos bajeles.

1001. Vista de Toledo

Misma localización; al temple.

1002. Vista de ciudad rodeada por un río

Misma localización; al temple.

1003. Vista de San Sebastián

Misma localización; al temple.

1004. Vista de La Coruña

Misma localización; al óleo.

1005. Vista de Burgos con una perdiz

Alcázar (1636), pieza segunda sobre el cuarto de Ordenes; al óleo, "largo y angosto, en que está pintada la ciudad de Burgos y en él una perdiz a un lado".

1006. Vista de Madrid con cuatro figuras

Alcázar (1636), quinta pieza. Al temple, grande y largo; una de las figuras tañe una guitarra. Se trajo del Pardo.

1007. Vista de Nápoles

Misma localización; también del Pardo. Con las armas de la ciudad en lo alto.

1008. Vista de un volcán y algunos lugares de las Indias

Misma localización; al óleo, con un escudo de armas reales en lo alto.

1009. País con boscajes y figuras merendando

En el Alcázar (1636), pieza sexta angosta sobre el panadero; se mudó a la galería del Cierzo. Al temple.

1010 a 1030. Veintiún países de boscajes, monterías y casas de campo

En el Alcázar (1636), piezas angostas sobre la casa del panadero y cocinas hasta la división de las casas de los capellanes. Al temple; todos del mismo tamaño.

1031 a 1033. Tres países con boscajes y monterías

Misma localización, sobre las ventanas; al temple.

1034 a 1040. Siete vistas de casas de Campo

7 pies  $1\frac{1}{2}$  de largo = 2,10

Misma localización. Algunas de las conservadas corresponden con estas medidas.

1041. Vista de la isla de Mallorca

Alcázar (1636), aposento que llaman de las Furias, "detrás del cancel donde duerme su majestad". Al óleo, grande.

1042. Vista de la isla de Menorca

Misma localización; estaba con el anterior en la galería del Cierzo.

1043 a 1046. Cuatro vistas de Gibraltar

7 pies de largo = 1,96

Misma localización; al óleo. Se veía el Peñón "mirado por cuatro partes".

1047. Vista de Málaga con el castillo de Fuengirola

2 varas x  $2\frac{1}{2}$  = 1,66 x 2,07

Alcázar (1636), misma localización; en 1686 en el tránsito sobre la segunda escalera; óleo.

1048 a 1071. Veinticuatro vistas de ciudades de España, Italia y Flandes

Alcázar (1636), salón grande de las fiestas públicas. Al temple; algunas llevan las armas reales. Son: Granada, Nápoles, Burgos, Zaragoza, Lérida, Barcelona, Valencia, Málaga, Toledo, Gibraltar, Cádiz, el Puerto de Santa María, Sevilla, Córdoba, Jaén, Segovia, Jerez, Antequera, Guadalupe, Cuenca; no se mencionan las que faltan.

1072. Vista de Málaga con una batalla naval.

2 varas x  $2\frac{1}{2}$  = 1,66 x 2,07

Misma localización; en 1700 en el tránsito sobre la segunda escalera, tasado en 2 doblones.

1073 - 1074. Dos descripciones de Madrid: Desde la ermita de San Isidro con el santo arando; desde el Prado alto con la carrera de San Jerónimo y calle de Alcalá

Misma localización; al óleo.

1075 a 1077. Tres lienzos de monterías

Alcázar (1636), galería del Cierzo; "de mala pintura".

1078 Vista de Eciija

4 varas de largo = 3,32

Misma localización.

1079. País con un río y ejército con tiendas

10 pies de largo = 2,80

Misma localización; al temple.

1080. Vista de un fuerte con campos a la redonda

10 pies 1/2 de largo = 2,94

Misma localización; al temple.

1081- Vista de una isla sitiada por un campo y piezas de artillería

Misma localización; al temple, pequeña.

1082. Vista de Guadalajara

11 pies de largo = 3,08

Misma localización; al óleo.

1083. Vista del Generalife

2 varas de largo = 1,66

Alcázar (1636), escalera desde la galería del Cierzo al cuarto bajo y bóvedas de verano; al temple.

1084. País con figuras

Alcázar (1636), pieza grande delante del dormitorio del rey, donde cena, en el cuarto bajo de verano; "cosas de mar y de tierra y diferentes caminantes y a un lado del lienzo un soldado a caballo con un lacayo y dos perros".

1085. País con un árbol y soldados

1 vara 1/4 x 6 pies 1/2 = 1,03 x 2,82

Misma localización.

1086. País con cazadores y ánades

3 varas de largo = 2,49

Alcázar (1636), pieza de las bóvedas que dan al jardín a la parte de Levante. Oleo; regalado al rey por el marqués de Leganés.

1087 Vista de Lisboa

1 vara x 4 = 0,83 x 3,32

Alcázar (1636). escalera que baja del cuarto bajo de verano a las bóvedas desde el dormitorio del rey. Al óleo según este inventario; al temple según los de 1686 y 1700. En éste no se tasó "por no tener valor".

1088-1089 País con peñascos y país con árboles

vara 1/2 x 2 = 1,24 x 1,66

Alcázar (1666), pieza donde murió el rey. Tasados en 70 ducados cada uno

1090 - Vista de la casa, sitio y huertas de Aranjuez

Misma localización que la Vista de Lisboa; al óleo.

1091, 1092. Dos paisitos

2/3 vara largo = 0,54

Alcázar (1666), pieza larga; 300 reales.

1093-1094. Dos paisitos

1/2 vara x 3/4 = 0,41 x 0,60

Mismo lugar; 300 reales cada uno. En 1700 en el pasillo junto al cubillo de la pieza de la Audiencia, en 10 y 8 doblones respectivamente.

1095 - 1096. Dos países

2/4 vara x 3/4 = 0,40 x 0,60

Mismo lugar; 200 ducados cada uno.

1097 - 1098 Dos países

3/3 vara x 3/4 = 0,81 x 0,60

Alcázar (1666), pieza que sale al jardín de la priora; 20 ducados cada uno. En 1700 en la pieza inmediata de las bóvedas, 40 doblones cada uno.

1099-1100 Dos países

3/3 x 3/4 = 0,81 x 0,60

Mismo lugar; 100 reales cada uno.

1101. País

Alcázar (1666), pieza inmediata de las bóvedas; 20 ducados.



1102. Vista de Madrid

En el Pardo (1674). Lienzo grande, con las armas reales.

1103. Vista de Sevilla

El Pardo (1674).

1104. Jardín con árboles y estanque

vara  $1/4 = 1,03$

Alcázar (1686), pasillo al pie de la escalera de la galería del Cierzo; sigue allí en 1700 tasado en un doblón.

1105-1106. Dos países

$7/4$  vara x 2 = 1,43 x 1,66

Alcázar (1686), pieza donde dormía el rey.

1107-1108. Dos países

Mismo lugar del antedicho Jardín.

1109. Descripción de una fortaleza

vara  $1/4$  x 2 = 1,03 x 1,66

Alcázar (1686), pasadizo de la Encarnación. Con un río delante y armas reales arriba.

1110-1111. Dos países

$1/2$  vara x  $1 \frac{3}{4}$  = 0,41 x 1,43

Mismo lugar. Sigue allí en 1700; no se taso' "por no tener valor".

1112. Paisito

$1/4$  vara x  $2/3$  = 0,20 x 0,54

Mismo lugar.

1113. Vista de La Coruña

cerca de 2 varas x  $2 \frac{1}{2}$  = aprox. 1,66 x 2,07

Mismo lugar. Al temple, muy maltratado. Sigue allí en 1700; no se tasó "por no tener valor".

1114. País con unos peñascos y un río

vara  $1/4$  x 2 = 1,03 x 1,66

Mismo lugar, muy maltratado. En 1700 no se tasa.

1115. País

vara casi en cuadro = aprox. 0,83 x 0,83

Mismo lugar; muy maltratado. En 1700 no se tasa.

1116. País con unos torreones

vara x 2 = 0,83 x 1,66

Alcázar (1686), tránsitos frente al Consejo de Hacienda; sigue allí en 1700; no se tasa.

1117. Vista de Burgos

vara x 1 1/2 = 0,83 x 1,66

Mismo lugar; sigue allí en 1700, tasada en un doblón.

1118. Vista de un puerto de mar con muros y torres

vara x 3 = 0,83 x 2,49

Alcázar (1686), tránsitos angostos sobre la casa del tesoro; sigue allí en 1700; no se tasa.

1119. País peñascoso con un río y Tobías y el ángel

vara casi en cuadro = aprox. 0,83 x 0,83

Mismo lugar. Sigue allí en 1700, tasado en un doblón.

1120. Vista del Escorial

2 varas x 4 = 1,66 x 3,32

Alcázar (1686), tránsito sobre las viviendas de los capellanes de la Encarnación. Sigue allí en 1700, tasado en 20 doblones.

1121. Vista de un pueblo grande con país

más de 1 vara x 2 = aprox. 0,83 x 1,66

Alcázar (1686), tránsito sobre la segunda escalera; al temple. Sigue allí en 1700. tasado en un doblón.

1122 a 1128. Siete países

Alcázar (1700), galería del Cierzo, sobre las ventanas, "añadidos y por pintar" y tasados en 20 doblones cada uno.

1129 a 1131. Tres países

T. 3/4 vara x 1 = 0,60 x 0,83

Alcázar (1700), pieza primera donde el rey daba audiencia; tasados en 50 doblones cada uno.

1132. País

3 varas = 2,49

Alcázar (1700), pasillo al pie de la escalera de la galería del Cierzo.

1133. Descripción de Madrid

2 varas  $1/2 \times 4 = 2,07 \times 3,32$

Alcázar (1700), escalera del zaguanete que baja de junto a la pieza ochavada a las bóvedas de Tiziano; "no se tasa por rota y no tener valor".

1134. Paisito

$1/4 \times 2/3 = 0,20 \times 0,54$

Alcázar (1700), pasadizo de la Encarnación; no se tasa.

1135 - 1136 Dos perspectivas: un palacio y un puerto de mar

En el Alcázar (1700), tránsito angostos sobre la casa del tesoro, Lienzos sobreventanas, rotos; no se tasan.

1137. País con venados, hombres y mujeres

En el Alcázar (1700), tasado en 1800 reales; no se halla.

1138 a 1143. Seis países

2 varas  $\times 1.1/2 = 1,66 \times 1,24$

Aranjuez (1700), salón; sobrepuertas.

1144 - 1145. Dos países

2 varas  $1/2 \times 3/4 = 1,66 \times 0,60$

Mismo lugar, sobre los dos espejos

1146 a 1152. Siete países

$3/4 \text{ vara} \times 2 \text{ } 1/2 = 0,60 \times 2,07$

Mismo lugar; sobreventanas.

1153. País

$2/3 \text{ vara} \times 1 \text{ } 1/2 = 0,54 \times 1,24$

Buen Retiro, 1701; sobreventana tasada en 10 doblones.

1154. País con bosque

$2/3 \times 7/4 = 0,54 \times 1,46$

Buen Retiro, 1701; sobreventana tasada en 6 doblones.

1155. País con puente de madera y caminante sentado

$2/3 \times 7/4 = 0,54 \times 1,46$

Buen Retiro, 1701; sobreventana tasada en 6 doblones.

1156. País con una ruina y una ciudadela a lo lejos

poco menos de vara  $\times \text{ vara} = \text{aprox. } 0,83 \times 0,83$

Buen Retiro, 1701; en 3 doblones.

1157. País con una ría, una cigüeña y unos cazadores  
 $7/4 \text{ vara} \times 2 \frac{1}{3} = 1,46 \times 1,93$

Buen Retiro, 1701; en 8 doblones.

1158. País con un castillo y un puente de tabla  
 $5/4 \text{ vara} \times 7/4 = 1,03 \times 1,46$

Buen Retiro, 1701; en 18 doblones.

1159. País con ermita  
 $7/4 \text{ vara} \times 2 \frac{1}{3} = 1,46 \times 1,93$

Buen Retiro, 1701; en 18 doblones.

1160. País con caza de volatería  
 $6/4 \text{ vara} \times 7/4 = 1,24 \times 1,46$

Buen Retiro, 1701; en 5 doblones. Sigue allí en 1794, en 300 reales.

1161. Vista de Valsain  
 $\text{vara} \frac{1}{3} \times 2 \text{ menos } \frac{1}{4} = 1,11 \times 1,45$

Buen Retiro, 1701; 5 doblones. Sigue allí en 1772.

1162. Jardín con el baño de Susana  
 $2/3 \text{ vara} \times 2 = 0,54 \times 1,66$

Buen Retiro, 1701; 2 doblones.

1163. País con san Juan en el desierto  
 $2/3 \text{ vara} \times 2 \frac{1}{3} = 0,54 \times 1,93$

Buen Retiro, 1701; en 3 doblones.

1164. País con riachuelo y bosque  
 $\text{vara} \times 5/4 = 0,83 \times 1,03$

Buen Retiro, 1701; 3 doblones.

1165. País con puente a lo lejos  
 $2/3 \text{ vara} \times 1 \frac{1}{3} = 0,54 \times 1,10$

Buen Retiro, 1701; 3 doblones.

1166. País con coche y casería  
 $\text{vara} \times 5/4 = 0,83 \times 1,03$

Buen Retiro, 1701; en 6 doblones.

1167. País con montañas, casería y puente de tablas  
 $5/4 \text{ vara} \times 1 \frac{1}{2} = 1,03 \times 1,24$

Buen Retiro, 1701; en 4 doblones.

1168 a 1175. Ocho países con los meses, dioses y musas y los signos del Zodíaco

2 varas x  $2 \frac{1}{2}$  = 1,66 x 2,07

Buen Retiro, 1701; en 20 doblones cada uno.

1176. País con un torreón y una marina con dos bajeles

$5/4$  vara x  $9/4$  = 1,03 x 1,86

Buen Retiro, 1701; en 10 doblones. Sigue allí en 1794, en 900 reales.

1177. País con mujer y niña caminando

Buen Retiro, 1701; en 10 doblones.

1178. País con pastorcillo y dos vacas

$5/4$  vara x  $1 \frac{1}{2}$  = 1,03 x 1,24

Buen Retiro, 1701; en 25 doblones.

1179. País con cazadores, jabalí y lagarto

Buen Retiro, 1701; en 25 doblones.

1180. País con luna y una vieja con una luz y otra mujer durmiendo

vara x  $5/4$  = 0,83 x 1,03

Buen Retiro, 1701; en 25 doblones.

1181. País con dos caserías y río

vara x  $1 \frac{1}{4}$  = 0,83 x 1,03

Buen Retiro, 1701; en 8 doblones.

1182. País con dos caserías y un río

Buen Retiro, 1701; en 8 doblones.

1183. Vista de Sevilla

2 varas x 3 = 1,66 x 2,49

Buen Retiro, 1701; en 8 doblones.

1184. Mascarada en la plaza de Palacio

2 varas x 3 = 1,66 x 2,49

Buen Retiro, 1701; en 10 doblones.

1185. Descripción de Fraga

2 varas x 4 = 1,66 x 3,32

Buen Retiro, 1701; en 20 doblones.

1186. Paisillo con san Jerónimo

vara x  $5/4$  = 0,83 x 1,03

Buen Retiro, 1701; en 5 doblones.

1187. País con caminante a caballo y otro a pie

$$5/4 \text{ vara} \times 7/4 = 1,03 \times 1,46$$

Buen Retiro, 1701; en 10 doblones.

1188. Paisillo con cazadores y un oso

$$3/4 \text{ vara} \times 5/4 = 0,60 \times 1,03$$

Buen Retiro, 1701; sobreventana, en 4 doblones.

1189. Incendio de Sodoma y las tres ciudades

$$2 \text{ varas} \times 3 = 1,66 \times 2,46$$

Buen Retiro, 1701; en 10 doblones.

1190. País con dos peregrinos y un despeñadero de agua

$$2 \text{ varas } 1/2 \text{ en cuadro} = 2,07 \times 2,07$$

Buen Retiro, 1701; en 6 doblones.

1191. País con ría y cazadores de volatería

$$7/4 \text{ vara} \times 2 \frac{1}{2} = 1,46 \times 2,07$$

Buen Retiro, 1701; en 20 doblones.

1192. País con un león

$$5/4 \text{ vara} \times 1 \frac{1}{2} = 1,03 \times 1,24$$

Buen Retiro, 1701; en 8 doblones.

1193. País con la fábula de Júpiter, Juno e Io

$$1 \text{ vara } 1/4 \times 2 \frac{1}{3} = 1,03 \times 1,93$$

Buen Retiro, 1701; en 20 doblones.

1194. País con la fábula de Acteón

$$\text{vara } 1/4 \times 2 \frac{1}{3} = 1,03 \times 1,93$$

Buen Retiro, 1701; en 50 doblones.

1195. País con la fábula de Apolo y Dafne

$$\text{vara } 1/4 \times 2 \frac{1}{3} = 1,03 \times 1,93$$

Buen Retiro, 1701; en 50 doblones.

1196. País con puentes, despeñadero de agua y dos caminantes

$$\text{Vara } 1/3 \times 7/4 = 1,10 \times 1,03$$

Buen Retiro, 1701; en 6 doblones.

1197. País con caminante a caballo y dos a pie

$$2/3 \text{ en cuadro} = 0,54 \times 0,54$$

Buen Retiro, 1701; en 4 doblones.

1198. País con un despeñadero de agua y dos caminantes

$2/3$  en cuadro =  $0,54 \times 0,54$

Buen Retiro, 1781; en 4 doblones.

1199. Jardín

$3/4$  var x  $1 = 0,60 \times 0,83$

Alcázar, 1734; pasa a la Armería.

1200. Cuatro países con cuatro meses del año

$2/3$  vara x  $1 = 0,54 \times 0,83$

Alcázar, 1734; pasan a la Armería.

1201. Vista del Escorial

vara  $1/4$  x  $2 \frac{1}{3} = 1,03 \times 2,07$

Alcázar, 1734; pasara la casa donde vivió el marqués de Bedmar. En 1772 está en el Buen Retiro (cuarto de los infantes).

1202. Vista del Pardo

Alcázar, 1734; pasa a la casa de Bedmar.

1206. País con algunas figuras

vara  $2/3$  x  $2 \frac{1}{2} = 1,37 \times 2,07$

Alcázar, 1734; pasa a la casa de Bedmar.

1207. País

$3/4$  vara x  $2 \frac{1}{2} = 0,60 \times 2,07$

Palacio, 1747, segunda alcoba; en 150 reales.

1208. País con algunas figuras

vara  $1/4$  x  $1 \frac{3}{4} = 1,03 \times 1,43$

Palacio, 1747, pieza interior triangulada; en 800 reales.

1209. País con Argos, Mercurio e Io

vara x  $1$  escasa =  $0,83 \times$  aprox.  $0,83$

Palacio, 1747, entre las pinturas que quedaron sin colgar en el pficio que da al patio; en 400 reales.

1210. Jardines

Temple, vara  $1/4$  x  $2 \frac{1}{3} = 1,03 \times 1,93$

Palacio, 1747, id.; en 100 reales.

1211. País

vara  $1/4$  x  $1 \frac{2}{3} = 1,03 \times 1,37$

Buen Retiro, 1772.

1212. Vista de Aranjuez

más de 1 vara x  $2 \frac{1}{2}$  = aprox. 0,83 x 2,07

Buen Retiro, 1772,

1213. País con caminantes y puentecillo

vara x  $1 \frac{1}{2}$  = 0,83 x 1,24

Buen Retiro, 1794; en 120 reales.

1214. País con dos machos y un hombre

vara x  $2 \frac{1}{2}$  = 0,83 x 2,07

Buen Retiro, 1794; en 100 reales.

1215. País con esquileo de ovejas y otros animales

vara  $\frac{1}{2}$  x  $2 \frac{1}{3}$  = 1,24 x 1,93

Buen Retiro, 1794; en 150 doblones.

1216. País con despeñadero de agua y pájaros

$\frac{7}{4}$  vara x  $1 \frac{1}{2}$  = 1,43 x 1,24

Buen Retiro, 1794; en 100 reales.

1217. País con dos caminantes a caballo, tres peregrinos y un perro

vara  $\frac{1}{2}$  x  $2 \frac{1}{3}$  = 1,24 x 1,93

Buen Retiro, 1794; en 300 reales.

1218. País con unas vacas y una ordeñándola

vara  $\frac{3}{4}$  x  $2 \frac{1}{2}$  = 1,43 x 2,07

Buen Retiro, 1794; en 200 reales.

## INVENTARIOS PRIVADOS

1219. País con un carro

más de una vara en cuadro = aprox. 0,83 x 0,83

En el inventario de don Luis Méndez de Haro y Guzmán, marqués del Carpio y conde duque de Olivares; atribuido a Juan de Toledo.

Bibl.- Barcia, 1911, 250.

1220. Vista de Palma de Mallorca

ceca de 3 varas = aprox. 2,49

Inventario Valentín Carderera; con muchas embarcaciones.

Bibl.- Salas, 1965, 215.



1221-1222. Dos perspectivas: puerto de mar con un palacio y el martirio de una santa y pórtico y galerías con unos obispos

En el inventario Carderera, tasadas en 2600 reales cada una. El redactor cree que el segundo cuadro está firmado.

Bibl. - ver anterior.

1223-1224. Dos países: uno con bosque y jinete, otro con la Virgen y el Niño, un castillo antiguo, árboles y montañas

Colección Carderera; tasados en 1800 reales los dos.

1225-1226. Dos países

2 varas x 2 y palmo = 1,66 x 1,87

Colección Carderera, "estilo de Mazo". En 600 reales.

1227. Paisito

1/3 vara en cuadro = 0,27 x 0,27

Colección del marqués de Mejorada; inventario por Carreño (1680). Lámina, en 200 reales.

Bibl. - Barrio Moya, 1982, 848.

1228-1229. Dos países

1/2 vara x 1 = 0,41 x 0,83

Mismo lugar. Sobreventanas, en 500 reales.

Bibl. - ver anterior, p. 849.

1230-1233. Cuatro países con palacios a la orilla del mar

Mismo lugar; pequeños, en 50 reales cada uno.

Bibl. - ver anterior, 851.

1234. País

Mismo lugar; sobreventana, 250 reales.

Bibl. - ver anterior.

1235. País

2 varas = 1,66

Inventario de los bienes de Francisco Rizzi; tasado por Juan Serrano, pintor, en 40 reales. (1685).

Bibl. - Barrio Moya, 1983, 42.

1236-1243. Ocho paisitos

8 dedos en cuadro = 0,14 x 0,14

Mismo lugar; tabla; 32 reales todos.

Bibl. - ver anterior.

1244. País

1 vara = 0,83

Mismo lugar; en 12 reales.

Bibl.- ver anterior, 43.

1245. Paisico

1/2 vara = 0,41

Mismo lugar, en 12 reales.

Bibl.- ver ant., 44.

1246. País

1/3 vara = 0,27

Mismo lugar; atribuido a Velázquez; en 12 reales.

Bibl.- ver ant.,

1247. País con una borrasca

3 palmas x 4 = 0,63 x 0,84

En el inventario de los bienes de Urbano Fos ante el notario Josep Salat (1679).

Bibl.- Doménech, 1981, 47.

1248-1249. Dos países

1 vara = 0,83

En el inventario de las pinturas de Diego Valentín Díaz (1661); 16 reales.

Bibl.- García Chico, 1946, 78.

1250. País con el incendio de Sodoma

3/4 vara = 0,60

Mismo lugar, en 2 ducados.

1251-1252. Dos países

3/4 vara = 0,60

Mismo lugar, 2 ducados.

Bibl.- ver ant.

1253. País con puerto de mar

2/3 var = 0,54

Mismo lugar, 2 ducados.

Bibl.- ver ant.

1254. País

3/4 vara = 0,60

Mismo lugar, 20 reales.

Bibl.- ver ant.

1255. Perspectiva con dos columnas

$3/4$  vara = 0,60

Mismo lugar, 16 reales.

Bibl.- ver ant.

1256. País con Tobías y el ángel

$3/4$  vara = 0,60

Mismo lugar, 12 reales.

Bibl.- ver ant.

1257. País con dos figuras

$3/4$  vara = 0,60

Mismo lugar, 12 reales.

Bibl.- ver ant.

1258. País con una garrafa y unos barquillos

$2/3$  vara = 0,54

Mismo lugar, en 16 reales.

Bibl.- ver ant.

1259. País de un puerto de mar

$3/4$  vara = 0,60

Mismo lugar, en 20 reales.

Bibl.- ver ant.

1260. País pequeño

Mismo lugar, en 4 reales.

Bibl.- ver ant., 80.

1261. País

Mismo lugar; en papel; 2 reales.

Bibl.- ver ant.

1262. País pequeño

Mismo lugar, en 6 reales.

Bibl.- ver ant.

1263. País pequeño

Mismo lugar; 4 reales.

Bibl.- ver ant.

1264. País con el arca de Noé

$3/4$  vara = 0,60

Mismo lugar, 40 reales.

Bibl.- ver ant., 81.

1265. País con nadadores

$3/4$  vara = 0,60

Mismo lugar, en 24 reales.

Bibl.- ver ant.

1266-1267. Dos países de árboles

$1/4$  vara = 0,21

Mismo lugar, en 10 ducados cada uno. En lámina de cobre.

Bibl.- ver ant., 84.

1268-1269. Dos países con pájaros y fábricas de Indias

De los cuadros trasladados del Escorial a Madrid en 1809.

Inventario realizado por F. Quilliet.

Bibl.- Saltillo, 1933, 61.

1270. Vista de una bahía

Mismo lugar; "antigua".

Bibl.- ver ant., 79.

1271. País con dos perros

2 varas x 1 = 1,66 x 0,83

En el inventario del taller de Claudio Coello; tasación por Teodoro Ardemans y Manuel de Castro (1710); en 150 reales.

Bibl.- Saltillo, 1953, 198.

1272. País con rebaño

vara x  $3/4$  = 0,83 x 0,60

Mismo lugar, 100 reales.

Bibl.- ver ant.

1273. País con ovejas

vara x  $3/4$  = 0,83 x 0,60

Mismo lugar, 200 reales.

Bibl.- ver ant.

1274. Paisito

Mismo lugar, 30 reales. "Estudio del natural".

Bibl.- ver ant.

1275. País

Mismo lugar, 30 reales.

Bibl.- ver ant.

1276. Despeñadero de agua

Mismo lugar, 20 reales.

Bibl.- ver ant.

1277. País

1 1/2 vara = 0,41

Mismo lugar, 60 reales.

Bibl.- ver ant.

1278. Perspectiva

5/4 vara = 1,03

Mismo lugar, 60 reales.

Bibl.- ver ant., 199.

1279. País

Mismo lugar, 30 reales. "Por el natural".

Bibl.- ver ant., 200.

1280-1281. Dos países

Mismo lugar, 60 reales. "Estudios del natural".

Bibl.- ver ant.

1282. Obras del Pilar y de Zaragoza

Mismo lugar, en 100 reales.

Bibl.- ver ant.

1283. País con palacio, fuente y baños de Diana

11 1/2 cuartas x 9 = 2,30 x 1,80

En el inventario de la colección García de la Huerta (1840-41), realizado por José Bueno, discípulo de Vicente López. Atribuido a Velázquez y tasado en 25000 reales de vellón.

Bibl.-. Saltillo, 1951, 180.

1284. País con puente, sátiro y tres niños

11 1/2 cuartas x 9 = 2,30 x 1,80

Mismo lugar, compañero del anterior; 25000 reales.

Bibl.- ver ant.

1285. Vista de la calle de Alcalá

$6/4$  vara x  $1 = 1,24$  x  $0,83$

Mismo lugar; 30 doblones. "En tiempo de Felipe IV, escuela de Velázquez".

Bibl.- ver ant.

1286. Vista del Paseo del Prado

$5/4$  vara x  $7/4$  y media =  $1,03$  x  $1,58$

Mismo lugar, 30 reales. "Tal como estaba antiguamente".

Bibl.- ver ant., 198.

1287. País con jinete pasando un río

media  $1/3$  vara x  $1/4 = 0,14$  x  $0,20$

Mismo lugar, 100 reales. "Estilo de Velázquez".

Bibl.- ver ant., 202.

1288. País con arboledas

Inventario de Luis de Acosta (1660).

Bibl.- Agulló, 1978, 14.

1289 a 1297. Nueve paisitos

Mismo lugar. "Ordinarios".

Bibl.- ver ant..

1298. Incendio de Troya

$7/4$  vara x  $2 \frac{1}{4} = 1,46$  x  $1,86$

Inventario de Daniel Savola, mercader de lonja, por Francisco Barrera (1632).

Bibl.- ver ant., 26.

1299 a 1301. Tres países con figurillas

vara  $1/4 = 1,03$

Inventario José de Campoy (1653); tasación por Alonso de Mesa, pintor, en 20 reales.

Bibl.- ver ant., 41.

1302 a 1307. Seis paisajes

1 vara =  $0,83$

Mismo lugar, 12 reales. "Sin acabar de pintar".

Bibl.- ver ant., 42.

1308. País

vara y  $1/4 = 1,03$

Mismo lugar,  
Bibl.- ver ant.

1309 a 1314. Seis países

ochavados, a tercia = 0,27

Mismo lugar, a 3 reales.

1315. País con la impresión de las llagas a san Francisco

Inventario de don Francisco de Avalos y Rosillo, capitán de caballos corazas, hecho por Antonio Díaz de Solórzano, pintor (1680).

Bibl.- ver ant., 55.

1316 a 1319. Cuatro países

Mismo lugar,

Bibl.- ver ant.

1320. País de la Casa de los Vegas

Inventario de don Antonio Núñez de Prado, conde de Adanero, por Francisco Díez Tavares, pintor, vecino de Valladolid (1700).

Bibl.- ver ant., 56.

1321. Paisico pequeño

Inventario de doña Ana de Mena, por Felipe Diriksen (1663), 20 reales. Tabla.

Bibl.- ver ant., 57.

1322. País con cazador que va tras un venado

Mismo lugar, 30 reales.

Bibl.- ver ant.

1323 a 1325. Tres países

vara  $1/4 = 1,03$

Inventario de Felipe Diriksen; tasación por Carreño (1680),

Bibl.- ver ant., 62.

1326. País pequeño

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant.

1327 - 1328. Dos países

Tasación de las pinturas de don Duarte de Sousa, presbítero, por Matías Godos y Palares, pintor (1661). Sobreventanas, maltratados.

Bibl.- ver ant., 71.

1329 a 1336. Ocho países

Mismo lugar; iguales.

Bibl.- ver ant..

1337 a 1342. Seis países

Mismo lugar; ordinarios.

Bibl.- ver ant.

1343 a 1345. Tres países de arboleda

Tasación de las pinturas de doña María de Juberías y Peñalosa, por Matías Godos y Palau (1662).

Bibl.- ver ant.

1346 a 1351. Seis países

Tasación de las pinturas de Juan Cristóbal Eberlin, factor de la casa de los Fúcar (1660); 96 reales.

Bibl.- ver ant., 76.

1352. País

Mismo lugar; 11 reales.

Bibl.- ver ant.

1353 a 1357. Cinco países

Tasación de las pinturas de Juan de Pedraza, por Bartolomé de Moros, pintor (1698).

Bibl.- ver ant., 108.

1358 a 1361. Cuatro países con papagayos

Tasación de las pinturas de doña Cecilia López Pita, por Manuel Nieto de Guzmán, pintor (1663).

Bibl.- ver ant., 116.

1362- 1363. Dos países pequeños

Inventario y capital de los bienes que llevó al matrimonio Núñez del Valle (1625); 8 ducados.

Bibl.- ver ant., 118.

1364. País

Mismo lugar, 5 ducados.

Bibl.- ver ant.

1365 a 1368. Cuatro países

Tasación de las pinturas de doña Mariana Romerate, mujer de don Gaspar de Veballos y Peralta, por Gaspar de los Reyes



Castellano, pintor (1657).

Bibl.- ver ant., 134.

1369-1370 Cuatro países pequeños

Tasación de las pinturas de doña Jerónima de Ugena, por Benito de Siles y Calahorra, pintor (1680).

Bibl.- ver ant., 160.

1371. Perspectiva con dos mujeres, un hombre y una fuente

Inventario de los bienes de don José Rubín, caballero de la orden de Santiago, por Diego Unco de Velasco, pintor (1693)

Bibl.- ver ant., 166.

1372. País

Mismo lugar; sobreventana.

Bibl.- ver ant.

1373. Países con Diana

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant., 167.

1374. Un país y un venado

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant.

1375. País con dos jarrones de flores

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant.

1376-1377. Dos casas de campo

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant.

1378. País con una puesta de sol

más de una tercia = aprox. 0,27

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant.

1379. País con cazador y perros junto a una fuente

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant., 168.

1380. País de amanecer

Mismo lugar. Grande, sin ninguna figura.

Bibl.- ver ant.

1381-1382. Dos países, uno con puesta de sol y otro de anochecer

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant.

1383. País con dos caballos

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant.

1384 e 1386. Tres países

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant.

1387 a 1391. Cinco países con cazadores y arboleda

Tasación de las pinturas de doña Felipa de Cañedo, por Antonio van de Pere (1679). Maltratados.

Bibl.- ver ant., 171.

1392 a 1395. Cuatro países

Tasación de las pinturas de la dote de doña Jacinta de Barrientos, mujer de don Manuel de Galdo, por Manuel de Viejo Bueno (1664); 100 reales.

Bibl.- ver ant., 177.

1396 a 1402. Seis países con ermitaños

Mismo lugar; 150 reales.

Bibl.- ver ant.

1403-1404. Dos países

vara  $1/4 = 1,03$

Mismo lugar; 3 ducados.

Bibl.- ver ant.

1405-1406. Dos países

$3/4 = 0,60$

Mismo lugar; 12 reales.

Bibl.- ver ant.

1407. País con san Agustín

Mismo lugar; 150 reales.

Bibl.- ver ant.

1408 a 1415. Ocho países

Mismo lugar; 50 reales.

Bibl.- ver ant.

1416 a 1419. Cuatro países

Testamento del doctor Sebastián García Gutiérrez y su mujer doña Luisa Carduchi (1642), dejados al doctor Francisco Gutiérrez, su primo.

Bibl.- ver ant., 195.

1420. País con cisnes

Carta de dote de doña Catalina de Miranda, que casó con don Leonardo de la Mota, caballero de Santiago (1646); 20 reales.

Bibl.- ver ant., 196.

1421. País

Mismo lugar; 33 reales.

Bibl.- ver ant.

1422. País con san Bruno

Mismo lugar; 2 reales.

Bibl.- ver ant.

1423 a 1431. Nueve países

Inventario de los bienes de don Alonso Parada y Mendoza, caballero de Santiago, que aportó al matrimonio (1646).  
"Tres pequeños finos - otro largo, otro de dos varas de largo = otros dos de a baa, otros dos pequeños finos".

Bibl.- ver ant., 197.

1432-1433. Dos países con ganados y pastores

3 varas  $1/2 \times 5 = 2,90 \times 4,15$

Inventario de los bienes de la princesa de Esquilache; escritura de arrendamiento de unas casas (1700), salón grande.

Bibl.- ver ant., 200.

1434-1435. Dos países

vara  $3/4 \times 2 \frac{1}{2} = 1,46 \times 2,07$

Mismo lugar. "Alcolados".

Bibl.- ver ant.

1436-1437. Dos países

3 varas  $1/2 \times 5 = 2,90 \times 4,15$

Mismo lugar.

Bibl.- ver ant.

1438. País con casería y río

Mismo lugar.

Bibl. - ver ant.

1439. País de la Isla de Guayaquil

Mismo lugar.

Bibl. - ver ant.

1440. País grande con arboledas

Mismo lugar

Bibl. - ver ant.

1441. País con Judith matando a Holofernes

Mismo lugar.

Bibl. - ver ant.

1442. País con arboledas

Mismo lugar.

Bibl. - ver ant.

1443-1444. Dos países

Mismo lugar.

Bibl. - ver ant.

1445 a 1452 Seis países

Mismo lugar. Pequeños.

Bibl. - ver ant.

1451. Países

Tasación de las pinturas de Antonio González Cardaña,  
por Antonio Arias (1651).

Bibl. - Agulló, 1981, 15.

1452 a 1457. Seis perspectivas

Mismo lugar.

Bibl. - ver ant.

1458 a 1463. Seis países

Carta de dote de Antonio Arias (1660). "Ordinarios", 30 rs.

Bibl. - ver ant., 16.

1464. País

$$5/4 \text{ vara} \times 2 = 1,03 \times 1,66$$

Mismo lugar; 24 reales.

Bibl. - ver ant.

1465. Países

Tasación de los bienes de Eugenio Cajés por José Antolínez (1665).

Bibl. - ver ant., 35.

1466 a 1471. Seis países de arboledas

Tasación de las pinturas de don Juan Barahona y Pumarejo, monterô de cámara del rey, por Antonio de Díaz de la Fuente, pintor (1659).

Bibl. - ver ant., 74.

1472. País con una fuente y figuras

Recibo de dote de Manuel de los Reyes (1692), 150 reales.

Bibl. - ver ant., 86.

1473. País con el bautismo de san Juan

Mismo lugar; 40 reales.

Bibl. - ver ant.,

1474 a 1478. Cinco países: Valencia, Zaragoza, Barcelona, Mallorca y el Prado de Madrid con el Retiro

Tasación de los bienes de doña Juana de Quevedo, por Pedro González Román, pintor (1644).

Bibl. - ver ant., 98.

1479 - 1480. Dos países, uno con una gálera y otro de caza

Mismo lugar. Pequeños.

Bibl. - ver ant.

1481 - 1482. Dos países con unos niños en cueros haciendo danza

Mismo lugar; 132 reales.

Bibl. - ver ant.

1483 a 1486. Cuatro países

Mismo lugar.

Bibl. - ver ant.

1487 a 1492. Seis países con penitentes, árboles y caserías

Tasación de los bienes de Juan de Arcaya por Lázaro Hernández, pintor (1663). Grandes,

Bibl. - ver ant., 105.

1493. Pinturas de arboledas

Tasación de los bienes de Juan de Vallecas Caballero por Francisco de Lizona, pintor (1583).

Bibl. - ver ant., 124.

1494-1495. Dos países, uno con san Antón y otro con san Elenuc (?)

Mismo lugar.

Bibl. - ver ant.

1496. Países

Tasación de los bienes de Luis Deber por Francisco Muñoz, pintor (1635).

Bibl. - ver ant., 149

1497-1498. Dos países

Mismo lugar; pequeños, redondos.

Bibl. - ver ant.

1499. Perspectiva de un palacio con Felipe IV, doña Isabel, el conde duque y su mujer

Tasación de los bienes llevados al matrimonio por Manuel de San Martín y de la Vega, por Juan Puche, pintor (1710); en 1000 rs.

Bibl. - ver ant., 165.

1500. Países

Tasación de las pinturas de Dionisio de la Mota, maestro de armas, por José Sancho, pintor (1687).

Bibl. - ver ant., 181.

1501.- Un despeñadero de agua

Mismo lugar.

Bibl. - ver ant.

1502 a 1511. Diez países

Inventario de los bienes de Juan González y Arévalo, médico, notario y familiar de la Inquisición (1616); 80 reales.

Bibl. - ver ant., 207.

1512. Un jardín

Inventario de los bienes de doña Francisca de Ullua y Zúñiga (1644).

Bibl. - ver ant., 209.

1513. Vista de Barcelona

vare 1/2 x 2 = 1,24 x 1,66

En el inventario de la colección del marqués de Eganés. Con la indicación "se tasó en Mórata".

Bibl.- López Navío, 1962, 293.

1514. País quebrado con la imposición de llagas a san Francisco

L. 0,43 x 0,63

En 1856 en el catálogo de la galería de Madrazo, atribuido a Alonso Cano y con indicación de haber pertenecido a la Academia de San Fernando. En 1875 en el catálogo de la colección del marqués de Salamanca con igual atribución.

Bibl.- cat. Madrazo, 1956, 82; Cat. Salamanca, 1875, 23.

## BIBLIOGRAFIA

=====



- AA.VV., Velázquez. Homenaje en el tercer centenario de su muerte. Madrid 1960.
- AA.VV., La lucha de las ideas en la estética. La Habana 1983.
- Abad Ríos, Francisco, Catálogo monumental de España. Zaragoza (2 tomos). Madrid 1957.
- Adhèmar, Jean, "Sur quelques gravures françaises ayant pénétré en Espagne à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle", Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez. París 1960.
- Adler, Wolfgang, Jan Wildens, der Landschaftsmitarbeiter des Rubens. Fridingen 1980.
- Adorno, Theodor W., Notas de literatura. Barcelona 1962.
- , Crítica cultural y sociedad. Madrid 1984.
- Agüera Ros, José Carlos, "Nuevas aportaciones a la obra de Matías de Arteaga", Goya, 1982.
- Aguilar, Rafael, Nuevos datos para la biografía de Palomino. Córdoba 1958.
- Agulló y Cobo, Mercedes, Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII. Granada 1978.
- , Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII. Madrid 1981.
- Aguirre, Jesús, Discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia. Madrid 1984.
- Ainaud de Lasarte, Juan, "Francisco Ribalta, Notas y comentarios" Goya, 1957.
- , Museo de Arte de Cataluña. Madrid 1967.
- et. al., Cataluña (tomo II). Tierras de España. Madrid 1978.
- Alban Davies, Gareth, " "Pintura": Background and sketch of a Spanish seventeenth-century painter", Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 1975.
- Alberti, Leon Battista, Los tres libros de la pintura. Madrid 1827.
- Albi, José, Joan de Joanes y su círculo artístico (3 tomos), Valencia 1979.
- Alborg, J.L., Historia de la literatura española. Tomo III: Epoca Barroca. Madrid 1982.
- Alcolea, Santiago, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII".

Anales y Boletín de los Museos de Barcelona, 1959-60.

— et al., Pintures de la Universitat de Barcelona. Catàleg.  
Barcelona 1980.

Aldana Fernández, Salvador, "Estética del paisaje en Zurbarán",  
Revista de Ideas Estéticas, 1965.

—, "Maestros del paisaje en el Museo de Bellas Artes de Valencia:  
Jan Frans van Bloemen", Archivo de Arte Valenciano, 1967.

Aldemira, Varela, "A geometría estética de Velázquez", Belas Artes,  
1961.

Aletti, Ezio, Lo stile di Ludovico. Roma 1948.

Allende-Salazar, Juan, Velázquez. Berlín 1925.

Alonso Blázquez, Inmaculada, "Un lienzo de Pedro Orrente en el  
castillo de Pedraza: Abraham e Isaac  
camino del sacrificio", Archivo de  
Arte Valenciano, 1986.

Alonso Cortés, Narciso, Datos para la biografía artística de los  
siglos XVI y XVII, Madrid 1922.

Alpers, Svetlana, The decoration of the Torre de la Parada. Cor-  
pus Rubenianum, IX. Londres-Nueva York 1971.

Althusser, Louis, La revolución teórica de Marx. México 1978.

Alvarez Villar, Julián, et al., Extremadura. Tierras de España.  
Madrid, 1979.

Amaudry, Léonce, "The collection of Dr. Carvallo at Paris. Arti-  
cle II.- Spanish and other later pictures",  
Burlington Magazine, 1904.

Amorós, J., "El secret de Velázquez", Gaceta de les Arts, 1925.

Andrada Pfeiffer, Ramón, "El palacio de El Pardo como obra de ar-  
quitectura", Reales Sitios, 1976.

Andrews, Keith, Adam Elsheimer, Londres 1977.

Angulo Iñiguez, Diego, "El "San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño"  
de Velázquez. Algunas consideraciones sobre  
el arte de componer", Archivo Español de  
Arte, 1946.

—, "Las hilanderas", AEA, 1948.

—, "Velázquez, Cómo compuso sus principales cuadros", AEA, 1949.

- , Pintura del Renacimiento (Ars Hispaniae). Madrid 1954.
- , Juan de Borgoña. Madrid 1954.
- , "José Antolínez. Obras inéditas o poco conocidas", AEA, 1954.
- , José Antolínez. Madrid 1957.
- , "Francisco Rizzi. Su vida, cuadros religiosos fechados anteriores a 1670", AEA, 1958.
- , "La "Piedad" de Murillo del Museo de Sevilla. El viaje del pintor a Madrid", AEA, 1959.
- , "Velázquez y la mitología". En III Centenario de la muerte de Velázquez... Instituto de España. Madrid 1961.
- "Francisco Rizzi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar", AEA, 1962.
- , "El pintor Pedro Núñez. Un contemporáneo castellano de Zurbarán", AEA, 1964.
- , Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes. Madrid 1966.
- , Pintura del siglo XVII (Ars Hispaniae). Madrid 1971.
- , "Francisco Rizzi. Cuadros de tema profano", AEA, 1971.
- , Museo del Prado. Pintura italiana anterior a 1600. Madrid 1979.
- , Murillo (3 tomos). Madrid 1981.
- y Pérez Sánchez, A., Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII. Madrid 1969.
- y Pérez Sánchez, Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII. Madrid 1972.
- y Pérez Sánchez, A corpus of Spanish Drawings (2 tomos). Londres 1975.
- y Pérez Sánchez, Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Madrid 1983.
- Antología de escritores políticos del Siglo de Oro. Madrid 1966.
- Antoniazzi, Elisabetta, "Ernesto Daret e il paesaggio veneto del Seicento", Arte Veneta, 1976.
- Antonio, Trinidad de, "Algunas noticias biográficas sobre el pintor Pedro Núñez del Valle", AEA, 1974.
- Aparicio Olmos, Emilio, "Palomino, el pintor teólogo", Arch. A. Valenc., 1956.
- , Palomino: Su arte y su tiempo. Valencia 1966.

- Apraiz, Angel de, "Notas de un viaje. La "Vista de Pamplona".  
Pintura de un "auresku" atribuida a Velázquez".  
Boletín de Monumentos de Navarra, 1923.
- Aragon, Louis, y Cocteau, Jean, Gespräche über die Dresdener  
Galerie. Leipzig 1982.
- Arco, Ricardo del, "La pintura en el alto Aragón durante los si-  
glos XVII y XVIII", Arte Español, 1914.
- , "La pintura en Aragón en el siglo XVII", Seminario de Arte  
Aragónés, 1954.
- Argan, Giulio Carlo, La Europa de las capitales. Barcelona 1964.
- , "Cultura e realismo di Pieter Bruegel", Dal Bramante al Ca-  
nova. Roma 1970.
- , Storia dell'arte italiana (3 tomos). Florencia 1973.
- , Guida a la storia dell'arte. Florencia 1974.
- Arndt, Karl, "Frühe Landschaftszeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä."  
Pantheon, 1967.
- , "Pieter Bruegel d. Ä. und die Geschichte der "Waldlandschaft" "  
Jahrbuch der Berliner Museen, 1971.
- Arnheim, Rudolf, Hacia una psicología del arte. Arte y entropía,  
Madrid 1980.
- Arnold, Bruce, A concise history of Irish art. Londres 1977.
- Arpino, Giovanni, y Bianconi, Piero, La obra pictórica completa  
de Brueghel. Barcelona 1982.
- Arslan, Edoardo, I Bassano (2 tomos). Milán 1960.
- Artola, Miguel, Textos fundamentales para la historia. Madrid 1971.
- Assunto, Rosario, Il paesaggio e l'estetica. I, Natura e storia.  
II, Arte, critica e filosofía. Nápoles 1973.
- Aston, Margaret, "English ruins and English sense of the past. The  
dissolution and the sense of the present".  
Journal of the Warburg and C. Inst., 1973.
- Asturias, miguel Angel, y Bardi, P.M., La obra pictórica comple-  
ta de Velázquez. Barcelona  
1973.
- Avermaete, Roger, Rubens et son temps. Bruselas 1977.
- Ayala Mallory, Nina, Bartolomé Esteban Murillo. Madrid 1983.

- Azacárate, José María de, "Noticias sobre Velázquez en la Corte",  
AEA, 1960.
- , "Anales de la construcción del Buen Retiro", Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 1966.
- , "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII"  
Anales Inst. Est. Madr., 1970.
- et al., Castilla la Nueva (tomo II). Tierras de España. Madrid 1982.
- Azorín, El paisaje de España visto por los españoles. Madrid 1975.
- Bachmann, Fredo, Aert van der Neer. Bremen 1982.
- Back, Friedrich, Verzeichnis der Gemälde. Darmstadt 1914.
- Bacon, Roseline, "Le paysage en Europe au XVIIe siècle. Une exposition de dessins à la Villa Medici", L'Oeil, 1972.
- Von Baldass, Ludwig, "Die Niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel", Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1918.
- , "Albrecht Altdorfers kunstlerische Herkunft und Wirkung",  
Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 1938.
- Baltrusaitis, Jurgis, "Le paysage fantastique au Moyen Age",  
L'Oeil, 1955.
- Banda y Vargas, Antonio, "Dos obras del pintor Antonio del Castillo en una colección sevillana",  
Arch. Hisp., 1973.
- Bandes, Susan J., "Gaspard Dughet's frescoes in Palazzo Colonna, Rome", Burl. Mag., 1981.
- Barasch, Moshe, Light and colour in the Italian Renaissance theory of art. Nueva York 1978.
- Barcia, Angel María de, Catálogo de la colección de pinturas del duque de Berwick y de Alba. Madrid 1911.
- Barocchi, Paola, Scritti d'arte del Cinquecento (2 tomos). Milán 1981.
- Barretini Fernández, Jesús, Juan Carreño, pintor de cámara de Carlos II. Madrid 1972.

Barrio Moya, José Luis, "La colección de pinturas de Don Francisco de Oviedo, secretario del rey Felipe IV, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1979.

—, "Las colecciones de escultura y pintura del primer marqués de Mejorada", Hidalguía, 1982.

—, "Los bienes del pintor Francisco Rici", AEA, 1983.

Barrionuevo, Jerónimo de, Avisos (1654-1658) (4 tomos). Madrid 1892.

Van Bastelaer, René, "Le paysage de la Parabole des Aveugles de Pieter Brueghel", Mélanges Hulin de Loo. Bruselas y París 1931.

Bataillon, Marcel, Erasmus y España. México 1966.

Baticle, Jeannine, "Pintura española del siglo XVII en Francia", Goya, 1964.

—, L'âge baroque en Espagne et en Europe Septentrionale. Ginebra 1981.

—, La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848. París 1981.

Batllori, Miguel, "Gracián y la retórica", Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma 1955.

Baumstark, Reinhold, Masterpieces from the Collection of the Princes of Liechtenstein. Nueva York 1981.

Baxandall, David, The National Gallery of Scotland. Edinburgh. Munich 1968.

Bazin, Germain, El Louvre. Barcelona 1971.

Beck, Hans-Ulrich, Jan van Goyen (2 tomos). Amsterdam 1972.

Begemann, Haverkamp, Hercules Seghers. Amsterdam 1968.

Béguin, Silvie, "In lode di Nicolo...", L'Oeil, 1968.

Benesch, Otto, Albercht Altdorfer, Pantheon, 1938.

Benoit, François, Histoire du paysage en France. París 1908.

Benoist, Luc, Musée de Beaux Arts. Catalogue et guide. Nantes 1953.

Bergmans, Simone, "Les éléments nouveaux dans les paysages de Gassel au XVI<sup>e</sup> siècle", Bulletin des Musées Royaux de Beaux Arts de Belgique, 1959.

Bergström, Ingvar, "Juan van der Hamen", L'Oeil, 1963.

—, Maestros españoles de floreros y bodegones del siglo XVII. Madrid 1970.

- Bermejo, Elisa, "Exposición "Grandes maestros españoles en el Museo Nacional de Estocolmo" ", AE, 1960.
- , Juan de Flandes. Madrid 1962.
- Bermingham, Anne, Landscape and Ideology. Londres 1987.
- Bernari, Carlo, y De Vecchi, Pierluigi, La obra pictórica completa de Tintoretto. Barcelona 1974.
- Beroqui, Pedro, Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado. Valladolid 1914.
- , "Apuntes para la historia del Museo del Prado", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1930.
- Berthomier, Louis, Musée de Narbonne. Catalogue... Toulouse 1923.
- Beruete, Aureliano de, Velázquez. París 1898.
- , Tercer centenario de Velázquez. Discurso leído...el día 6 de junio de 1899. Madrid 1899.
- , The school of Madrid. Londres 1911.
- Beruete y Moret, Aureliano, Valdés Leal. Madrid 1911.
- , "Une exposition d'anciens maîtres espagnols à Londres", Revue de l'art ancien et moderne, 1914.
- , "Velázquez-Mazo. Les portraits de Pulido Pareja", Gazette de Beaux Arts, 1917.
- , La paleta de Velázquez. Madrid 1922.
- Bevilacqua, Alberto, y Quintavalle, A.C., La obra pictórica completa de Correggio. Barcelona 1977.
- Beylié, General de, Le Musée de Grenoble. París 1909.
- Bialostoki, Jan, "Les bêtes et les humains de Roelandt Savery", Bull. Musées Royaux B.A. Belgique, 1958.
- , "Das Modusproblem in den bildenen Künsten", Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1961.
- , "Le "Baroque": style, époque, attitude", L'Information d'Histoire de l'Art, 1962.
- , Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona 1973.
- , "Expansión y asimilación del manierismo" La dispersión del manierismo (Documentos de un coloquio). México 1980.

- , y Waliki, Michal, Europäische Malerei in Polnischen Sammlungen,  
Varsovia 1952.
- Birkmeyer, Karl M., "Realism and realities in the paintings of Velásquez", Gazette de B.A., 1958.
- Bissell, R. Ward, Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting. Pensilvania 1981.
- Blanc, Charles, "Velásquez à Madrid", Gazette de B.A., 1863.
- Blunt, Sir Anthony, "The heroic and the ideal landscape in the work of Nicolas Poussin", Journal of the Warburg..., 1944.
- , "Poussin Studies VIII. A series of Anchorite Subjects commissioned by Philip IV from Poussin, Claude and others", Burl. Mag., 1959.
- , Nicolas Poussin (2 tomos). Londres 1967.
- , Art and Architecture in France 1500-1700. Londres 1970.
- , Artistic Theory in Italy. 1450-1600. Oxford 1970.
- , "Nicolas Colombel", Revue de l'art, 1970.
- Bo, Carlo, y Mandel, Gabriele, La obra pictórica completa de Botticelli. Barcelona 1972.
- Böcklern, Georgius Andreas, Architectura curiosa nova. Nuremberg, s.a.
- Bode, Wilhelm, "Adam Elsheimer", Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1889.
- , "Neue Gemälde von Rubens in der Berliner Galerie: "Diana mit Nymphen im Bade von Satyrn überrascht", "Die Landschaft mit dem Turm", "Die Landschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas" ". Jahrbuch Kön. Preusz. Kunstsamm., 1904.
- , "Der Hl. Hieronimus in hügliger Landschaft von Piero della Francesca, Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums", Jahrbuch der Kön. Preusz. Kunstsamm., 1924.
- , "Rembrandts Landschaft mit der Brücke", Jahrbuch Kön. Preusz. Kunstsamm., 1925.
- Bodmer, H., "The Aldobrandini landscapes in the Doria-Pamphili Gallery", Art Bulletin, 1934.
- Boix, Félix, "La Exposición del Antiguo Madrid", AE, 1927.
- , "El Prado de San Jerónimo. Un cuadro costumbrista madrileño



- del siglo XVII", AE, 1929.
- Bolgar, R.R., ed., Classical influences on European culture A.D. 1500-1700. Oxford 1976.
- Bombe, Walter, "Gli affreschi dell'Eneida di Niccolò dell'Abate nel Palazzo di Scandiano", Bollettino d'Arte, 1931.
- Bonet Correa, Antonio, "Velázquez y los jardines", Goya, 1960.
- , "Velázquez y los jardines". Velázquez. Son temps, son influence. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez. París 1960.
- , "Velázquez, arquitecto y decorador", AEA, 1960.
- Bonnat, Léon, "Velázquez", Gazette B.A., 1898.
- Borea, Evelina, "Aspetti del Domenichino p<sup>o</sup>sista". Paragone, 1960.
- Borenius, Tancred, "Eine Ausstellung "Die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Europa" ". Pantheon, 1930.
- Bottineau, Ives, "L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1680. Aspects de la cour d'Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle". Bulletin Hispanique, 1956/58.
- , "La cour d'Espagne et l'oeuvre de Velázquez dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- Bourdin, Saint-Jean, Analyses des Très Riches Heures du Duc de Berry. 1982.
- Bousquet, Jacques, "Martin van Heemskerck y el manierismo nórdico", Goya, 1959.
- Brahm, Alcanter de, La peinture au Musée Carnavalet. París 1909.
- Brans, J.V.L., "Les paysages des miniaturistes et des peintres primitifs à la lumière d'un triptique inédit de Gérard David". Cobalto, 1947.
- Braudel, Fernand, Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII (3 tomos). Madrid 1984.
- Braun, Climent, et C<sup>ie</sup>, Musée de Nantes, París 1903.
- Brauneis, Walter, "Beitrag zur Mittelalterlichen Topographie der Stadt Wien". Osterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1973.
- Bredius, A., Rembrandt. The complete edition of the paintings. Londres 1969.
- Briganti, Giuliano, Les peintres de 'Vedute'. Venecia 1971.

- 645
- Brignetti, Raffaello, y Faggin, Giorgio T., La obra pictórica completa de los Van Eyck. Barcelona 1973.
- Brinckmann, A.E., Albrecht Dürer, Landschaftaquarelle. Berlín 1934.
- Brion, Marcel, Ticiano. Barcelona, 1972.
- Brochhagen, Ernst, "Karel Dujardin späte Landschaften", Bull. Musées Roy. B.A. Belgique, 1957:
- Bröckwell, Maurice W., "A little known landscape painter: Luca Gassel. Baptisme of Christ", The Connoisseur, 1956.
- Brosses, Presidente des, Viaje a Italia (3 tomos), Madrid 1922-23.
- Broulhiet, Goerges, Meindert Hobbema. París 1938.
- Brown, Jonathan, "Herrera the Younger. Baroque Artist and Personality" Apollo, 1966.
- , Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII. Madrid 1980.
- , Velázquez. Madrid 1980.
- , y Elliot, J.H., A palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV. Londres 1980.
- , et al., Visiones del pensamiento, Estudios sobre el Greco. Madrid 1984.
- Brunetti, Estella, "Situazione di Viviano Codazzi". Paragone, 1956.
- Buchner, Ernst, Die alte Pinakothek München. Meisterwerke der Europäischen Malerei. Munich 1959.
- Buendía, Rogelio, "Mateo Cerezo en su tercer centenario (1666-1966)", Goya, 1965.
- , "José Antolínez, pintor de "mitologías" ", Boletín del Instituto Camón Aznar, 1980.
- , y Gutiérrez Pastor, Ismael, Mateo Cerezo (1637-1666). Burgos 1986.
- Burchard, Ludwig, "Der Landschaftsmaler Cornelis van Dalem", Jahrbuch Kön. Preusz. Kunstsamm., 1924.
- , "Die neuerworbene Landschaft von Rubens im Kaiser-Friedrich-Museums", Jahrbuch Kön. Preusz. Kunstsamm., 1928.
- Burckhardt, Jakob, Rubens. Buenos Aires 1950.
- , Historia de la cultura griega. Barcelona 1974.
- Burke, James Donald, Jan Both. Cambridge, Mass., 1972.

Busignani, Alberto, Piero de la Francesca. Madrid 1968.

Busiri Vici, Andrea, Jan Frans van Bloemen, "Orizzonte", e l'origine del paesaggio romano settecentesco.  
Roma 1974.

Butrón, Juan de, Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Madrid 1626.

Buzzati, Dino, y Cinotti, Mia, La obra pictórica completa del Bosco. Barcelona 1978.

Caamaño, Jesús María, "Jan van Eyck y Velázquez", Revista de Ideas Estéticas, 1970.

Baballero Gómez, M<sup>a</sup> Victoria, Juan de Toledo. Un pintor en la España de los Austrias. Murcia 1985.

Cáceres Pla, Francisco, Juan de Toledo (Ensayo biográfico-histórico). Madrid 1891.

—, "Juan de Toledo", Bol. Soc. Esp. Exc., 1911.

Cagli, Corrado, y Valcanover, Francesco, La obra pictórica completa de Tiziano. Barcelona 1984.

Calderón de la Barca, Pedro, Obras completas (3 tomos). Madrid 1959.

Callatay, Edouard de, "De l'influence de Van Alsloot et de la Chasse au sanglier de Velasquez", Bull. Musées Roy. B. A. Belgique, 1963.

Calvo Castellón, A., Los fondos de paisaje y la arquitectura en la pintura andaluza del s. XVII. Granada 1981.

Calvo Serralller, Francisco, La teoría de la pintura en el Siglo de Oro. Madrid 1981.

Cambronero, Carlos, "La torrecilla del Prado". Homenaje a Menéndez y Pelayo, I. 1899.

Camón Aznar, José, Bizancio e Italia en el Greco. Granada 1944.

—, "Citas de arte en el teatro de Lope de Vega". Revista de Ideas Estéticas, 1945.

—, "Descartes entre el trentino y el Barroco". Rev. Ideas Est., 1957.

—, Los Ribaltas. Madrid 1958.

—, "El concepto del espacio en Velázquez". Varia Velazqueña, I, 1960.

—, "El impresionismo en Velázquez", Goya, 1960.

—, Velázquez (2 tomos). Madrid, 1962.

—, "Velázquez en el Barroco". Estudios velazqueños. III centenario de Velázquez. Barcelona 1962.

- , Guía del Museo Lázaro Galdiano. Madrid 1981.
- Van Camp, Gaston, "L'attribution d'un paysage à Adriaen van Stalbeem et la méthode Lermolieff (Morelli)". Bull. Musées Roy. B.A. Belgique 1952.
- , "Autonomie de Jerome Bosch et récentes interpretations de ses oeuvres". Bull. Musées Roy. B.A. Belgique, 1954.
- Campo Alange, condesa de, "La magia natural en Velázquez". Varia Velazqueña, I, 1960.
- Cañedo-Argüelles, Cristina, Arte y teoría: La contrarreforma en España. Oviedo 1982.
- Capel Margarito, M., "Sebastián Martínez, discípulo de Velázquez y pintor de Cámara de Felipe IV, en la catedral de Jaén". Boletín del Instituto de Estudios Gienenses, 1959.
- , "Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel". Bol. Inst. Est. Gien., 1973.
- Carducho, Vicente, Diálogos de la pintura, su defensa, origen, erencia, definición, modos y diferencias. Madrid 1633.
- Caro, Rodrigo, Canción a las ruinas de Itálica. Bogotá 1947.
- Caro Baroja, Julio, Las formas complejas de la vida religiosa. Madrid 1978.
- , Paisajes y ciudades. Madrid 1984.
- Casaldüero, Joaquín, "El sentimiento de la naturaleza en la Edad media española". Clavileño, 1953.
- Casariego, Evaristo J., La caza en el arte español, Madrid 1982.
- Castan, Auguste, Musée de Besançon. Catalogue des peintures... Besançon 1886.
- Castillo Solórzano, Alonso de, Fiestas del jardín. Hildesheim-Nueva York 1973.
- Castro, Américo, El pensamiento de Cervantes. Madrid 1980.

#### CATALOGOS DE MUSEOS

Musée Royal des Beaux Arts, Anvers. Catalogue descriptif. Maîtres anciens. Amberes 1958.

- Catalogue des tableaux du Musée de l'Etat. Amsterdam 1911.
- Museo de Bellas Artes de Asturias. Asturias 1980.
- Catálogo de las obras cedidas por el Ayuntamiento de Oviedo al  
Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo 1981.
- Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona. Barcelona 1906.
- Musées Royaux de Beaux Arts de Belgique, Catalogue inventaire de  
la peinture ancienne. Bruselas 1984.
- Führen durch das Alte und das Neue Museum. Berlin 1899.
- Das Kaiser Friedrich Museum. Berlin 1911.
- Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Mu-  
seum. Berlin 1931.
- Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas  
Artes de Bilbao. Bilbao 1932.
- Catalogue of oil paintings in the City Art Gallery. Bristol 1957.
- Muzeul de Artă al R.P.R. Galeria Universală. Bucarest s.a.
- Novedades, adiciones y correcciones al Catálogo del Museo de Be-  
llas Artes de Cádiz. Cádiz 1969.
- Paintings in the Art Institute of Chicago. Chicago 1961.
- European paintings of the 16th, 17th, and 18th Centuries. The Cle-  
velands Museum of Art. Catalogue of paintings. Cleveland 1982.
- Wallraf-Richartz Museum Wegweiser durch die Gemälde-Galerie.  
Colonia 1927.
- Royal Museum of Fine Arts. Catalogue of old foreign paintings.  
Copenhagen 1951.
- Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña. Catálogo. La Co-  
ruña 1957.
- Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Dresde 1962.
- A descriptive and historical catalogue of the pictures in the  
gallery of... Dulwich. Dulwich 1914/26.
- Kunstmuseum Düsseldorf. Düsseldorf 1962.
- Gaspard Dughet und die ideale Landschaft. Kataloge des Kunstmuseum  
Düsseldorf. Handszeichnungen. Düsseldorf 1981.
- Deskrivande Katalog över Nationalmusei Målningssamling. Estocolmo  
1941.
- Catalogue du Musée des Beaux Arts. Gante 1937.

- Museo Provincial de Guadalajara. Catálogo de los Cuadros de Pintura, Esculturas y Monedas. Guadalajara 1902.
- Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der alten Meister. Hamburgo 1930.
- Landesgalerie Hannover. Hannover 1954.
- Musée Royal de La Haye. Catalogue Raisonné des tableaux...  
La Haya 1914/35.
- The Art Gallery of Ateneum. Catalogue. Helsinki 1962.
- Catalogue of European paintings. Indianapolis Museum of Art.  
Indianápolis 1970.
- Guía del Museo Provincial de Huesca. Madrid 1968.
- Museum der bildenen Kunst zu Leipzig. Leipzig 1929/ 1979.
- Musée de l'art wallon. Catalogue des peintures. Lieja 1954.
- Descriptive and historical Catalogue of... the Gallery of Art of the Royal Institution. Liverpool 1851.
- Walker Art Gallery. Foreign Schools. Catalogue. Liverpool 1963.
- Catalogue of the Pictures in the National Gallery. Foreign Schools.  
Londres 1873/1898/1913.
- Catalogue of the National Gallery. Londres 1920/1925/1929.
- National Gallery Catalogues. Spanish School. Londres 1952.
- Wallace Collection Catalogues. Pictures and drawings. Londres 1930.
- Museo del Prado. Catálogos 1843 a 1986.
- Museo del Prado. Adquisiciones de 1978 a 1981. Madrid 1981.
- Catálogo de los cuadros... de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1818/19/21/24/29.
- Museo Cerralbo. Madrid 1969.
- La colección Lázaro (2 tomos). Madrid 1926.
- Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga. Extracto del catálogo.  
Málaga 1933.
- Guía oficial del Museo de San Carlos. México s.a.
- Catalogue des peintures ... exposés dans les galeries du Musée Fabre. Montpellier 1904.
- Montreal Museum of Fine Arts. Catalogue of Painting. Montreal 1960.
- Katalog der Gemälde-Sammlung der Ältere Pinakothek in München.  
Munich 1898.

Katalog der Alteren Pinakothek zu München. Munich 1930.

Alte Pinakothek München. Munich 1983.

The National Gallery of Canada. Catalogue of Paintings...  
Ottawa y Toronto 1961.

Catalogue of paintings in the Ashmolean Museum. Oxford 1980.

Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Palma de Mallorca.  
Palma de Mallorca 1952.

Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée Royal. Paris  
1820.

Notice des tableaux de la Galerie Espagnole... au Louvre. Paris 1838.

Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II  
Italie, Espagne, Allemagne, Grand Bretagne et divers. Paris 1981.

Meisterwerke der Gemäldegalerie in der Eremitage zu Petrograd.  
Munich 1923.

El Ermitage, Leningrado. Maestros del Barroco y del Rococó.  
Praga 1969.

Notice descriptive des tableaux ... du Musée de Rotterdam...  
Rotterdam 1921.

Catálogo de los cuadros y otros objetos artísticos del Museo Pro-  
vincial de Salamanca. Salamanca 1861.

Katalog der Residenzgalerie Salzburg. Salzburgo 1955.

Residenz Galerie Salzburg. Salzburgo 1962.

The Fine Arts Gallery of San Diego. Catalogue. San Diego 1960.

Catálogo provisional del Museo Municipal de San Sebastián.  
Fuenterrabía 1906.

Museu de Arte de São Paulo. Catalogo das pinturas... São Paulo 1963.

Catálogo de los cuadros y estatuas que existen en la actualidad en  
el Museo Provincial de Sevilla. Sevilla 1868.

Catálogo de las Pinturas... del Museo Provincial de Sevilla.  
Sevilla 1897.

Katalog der Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1957.

Catalogo de la Regia Pinacoteca di Torino. Turín 1909.

Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de  
esta capital. Valencia 1867.

Catalogue... Palais de beaux Arts de la ville de Valenciennes.  
Valenciennes 1931.

656  
Musée National de Varsovie. Varsovia 1963.

Katalog der Gemäldegalerie...Alte Meister. Viena 1907.

Kunsthistorisches Museum. Gemäldegalerie. Viena 1958.

National Gallery of Art. Summary Catalogue of European paintings...  
Washington 1965.

The Bowes Museum. Catalogue of Spanish and Italian Paintings.

Washington, Co. Durham, 1970.

Worcester Art Museum. Catalogue of paintings and drawings.

Worcester 1922.

City of York Art Gallery. Catalogue of paintings. I. Foreign

Schools, 1350-1800. York 1961.

Museo de Zaragoza. Madrid 1976.

Museo Camón Aznar. Zaragoza 1979.

#### CATALOGOS DE COLECCIONES Y VENTAS

Spanish Art. Collection of the Conde de las Almenas, Madrid.

Nueva York 1927.

Vente d'objets d'art. Collections Comte de Ameal. Catalogue des-  
criptif. Lisboa 1921.

Collectio de Mme. la Vicomtesse de Benavente. Tableaux anciens.

París 1896.

Collection de S.A. de Berwick et d'Albe. Tableaux par Velázquez,

Murillo, Rubens... París 1877.

Catalogue of thirteen pictures... the property of Joseph Napoleon

Bonaparte. Londres 1846.

Catalogue del tableaux provenant de la galerie de S.A.R. Don Se-

bastian Gabriel de Bourbon. París 1890.

Catalogue de la collection de tableaux de feu Son Altesse Royale

l'infante Marie Christine de Bourbon. Madrid 1902.

Sucession de Sa Majesté la Reine Christine. París 1879.

Sammlung Josef Cremer. Dortmund. Berlín 1929.

Catalogue des tableaux de diverses écoles composant le cabinet de  
feu... Despiroy. París 1850.

Catalogue of the Escosura Collection of Antiques. Filadelfia s:a.

Catálogo de los cuadros que componen la galería de D. José M.  
D'Estoup. Murcia 1865.



The Frick Collection. Pittsburg 1949.

Collection of M. Benito Garriga. París 1890.

H.O.Havemeyer Collection. Catalogue of paintings. Portland 1931.

Paintings and sculptures from the Samuel H.Kress Collection.

Washington 1959.

Collection of M. L<sup>xxx</sup>, de Madrid. Tableaux anciens. París 1861.

Galerie Leuchtenberg. Gemälde-Sammlung... Frankfurt 1851.

Collection de feu... López Cepero. Tableaux anciens. París 1868.

Catalogue of the pictures forming the celebrated Spanish Gallery

of... Louis Philippe. Londres 1853.

Catálogo de la galería de cuadros de... José de Madraze. Madrid 1856.

Notice des tableaux... Marquis de las Marismas. París 1837.

Catalogue des tableaux... Marquis de las Marismas. París 1839.

Catalogue des tableaux anciens.. M.Aguado, Marquis de las Marismas.

París 1843.

Catálogo de pinturas... D.M<sup>u</sup>el Montesinos. Salamanca 1850.

Catálogo de los cuadros y esculturas... Duques de Montpensier.

Sevilla 1866.

Sammlung Marzell von Nemes. Munich 1933.

Sammlung J. de Muñoz Ortiz, Valencia. Berlín 1911.

Gemälde alter Meister... Sammlung Francisco de Montoya, Madrid.

Berlín 1912.

Catálogo de los cuadros,.... de la antigua casa ducal de Osuna.

Madrid 1896.

Tableaux anciens provenant de l'ancien Musée espagnol du Louvre,

de la Galerie Goesvelt à Londres, de la Galerie Urzaiz, à

Madrid, etc. París 1868.

Catalogue des tableaux... M. de Périgny. París 1841.

Catálogo de los cuadros ... D. Luis de Portilla. Madrid 1880.

Catálogo de la colección Puerto Seguro. Málaga s.a.

Catalogue d'une riche collection de tableaux... [Col. Conde de

Quinto] París 1862.

Notice des tableaux... Comte de Rayneval. París 1838.

Tableaux anciens. Collection de M. Eduardo de Los Reyes. Collec-

tion de M. R<sup>xxx</sup>. París 1875.

Catalogue des tableaux anciens... Marquis de Salamanca. París 1867.

Collection Salamanca... París 1875.

Collection... Salamanca. París s.a.

Catalogue des tableaux... Charles Seldmayer. París 1907.

Una colección desconocida. La galería de cuadros de D. Emilio de Sola. Cádiz 1934.

Exposición y venta... Marqués de Somásancho. Barcelona s.a.

Catalogue de tableaux... Général Soult. París 1852.

Tableaux provenants... Général Soult. París 1867.

Catalogue des tableaux.. de la collection Standish. París 1842.

Catalogue of the pictures... Standish Collection... Londres 1893.

De Genève à l'Ermitage. Les collections de François Tronchin. Ginebra 1974.

Collection du Marquis de Victoire de Heredia. Tableaux. París 1912.

Collection de feu M. le Marquis de Villafranca. París 1870.

Collection Warnek... París 1926.

Catalogue of the W.D.Wilstach Collection. Filadelfia 1922.

Catalogue d'une belle collection de tableaux espagnols. París 1864.

Idem, 1869.

Catálogos de subastas: Ansorena, Christie's, Durán y Sotheby's.

#### CATALOGOS DE EXPOSICIONES

Los Angeles 1982: A mirror of nature, Dutch paintings from the collection of... Edward William Carter.

Barcelona 1946: Catálogo de la exposición de pintura antigua (siglos XV-XVI-XVII-XVIII) de colecciones barcelonesas, celebrada en la Sala Parés.

Barcelona 1947: Catálogo de la Segunda Exposición de Pintura Andaluza del siglo XVII de colecciones barcelonesas, celebrada en la Sala Parés.

Barcelona 1949: Catálogo de la Exposición de siete obras maestras del arte español del siglo XVII... de colecciones barcelonesas, celebrada en la Sala Parés.

Barcelona 1950: Catálogo de la Exposición de Gacerías y Paisajes ... de colecciones barcelonesas, celebrada en la Sala Parés.

- Barcelona 1959: Catálogo de Pintura Española. Siglos XV-XIX.  
Sala Parés.
- Barcelona 1961: Velázquez y su época.
- Barcelona 1956: Catálogo de Pintura Española. Siglos XVI-XVII.  
Sala Parés.
- Barcelona 1983: L'epoca del Barroc.
- Barcelona-Madrid 1987: L'art en les col·leccions de la Casa de Alba.
- Belgrado 1980: Od El Greka do Goye.
- Berlín 1983: Bilder vom irdischen Glück.
- Colonia 1962: L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio.
- Bruselas 1975: Vlaamse Meesters uit de Zeventiende Eeuw.
- Bruselas 1985: Splendeurs d'Espagne et des villes belges. 1500-1700 (2 tomos).
- Buenos Aires 1980: Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos hasta Goya.
- Carolina del Norte 1959: Masterpieces of art.
- Córdoba 1916: Catálogo ilustrado de la Exposición de Valdés Leal celebrada por el Ayuntamiento de Córdoba.
- Córdoba 1986: Antonio del Castillo y su tiempo.
- Estocolmo 1959: Stora Spanska Mästare.
- Florencia 1967: Paesisti, bamboccianti e vedutisti nella Roma seicentesca.
- Gante 1954: Roelandt Savery.
- Génova 1986: Il giardino di Fiora.
- Girona 1988: L'epoca dels genis.
- Granada 1953: Zurbarán.
- Granada 1968: Centenario de Alonso Cano en Granada (2 tomos).
- Indianápolis 1963: El Greco to Goya.
- La Haya-Cambridge, Mass., 1982: Jacob van Ruysdael.
- Lisboa 1949: Exposição das pinturas de Josefa de Obidos.
- Londres 1857: Catalogue of the Art Treasures of the United Kingdom collected at Manchester in 1857.
- Londres 1901: Exposición de obras de pintores españoles.
- Londres 1920: Exhibition of Spanish Paintings at the Royal Academy of Arts.

- Londres 1932: Exhibition of French Art.
- Londres 1960: Painting and Drawing from Christ Church, Oxford.
- Londres 1973; Salvator Rosa.
- Londres 1977/1978: Trafalgar Galleries and the Royal Academy. Old Master Paintings.
- Londres 1982: Painting in Naples. From Caravaggio to Giordano.
- Lucerna 1948: Meisterwerke aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Ausstellung in Kunstmuseum Luzern.
- Madrid 1909: Obras procedentes de colecciones importantes.
- Madrid 1915/1916: Catálogo de la exposición de cuadros importantes de los siglos XV al XIX.
- Madrid 1926: Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado.
- Idem: id., Catálogo-Guía.
- Madrid 1948: Bocetos y estudios para pinturas y esculturas (Siglos XVI-XIX). Soc. Esp. de Amigos del Arte.
- Madrid 1950: Concurso de trofeos venatorios y Exposición de la Caza en el Arte. Soc. Esp. de Amigos del Arte.
- Madrid 1957: Catálogo de la IV Exposición de Pintura Antigua: Cuadros procedentes de colecciones particulares.
- Madrid 1958: Arte flamenco en las colecciones españolas.
- Madrid 1961: Velázquez y lo velazqueño. Exposición homenaje en el III centenario de su muerte.
- Madrid 1962: Exposición de pintura catalana desde la Prehistoria hasta nuestros días.
- Madrid 1963: El caballo en el arte.
- Madrid 1973: Obras maestras de la pintura antigua.
- Madrid 1978: Pedro Pablo Rubens. Palacio de Velázquez.
- Madrid 1979. El paisaje holandés en el siglo XVII. Grabados y dibujos.
- Madrid 1980: Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875. Museo Municipal.
- Madrid 1981(I): Pintura española del siglo XVII en los Museos Provinciales de Francia. Museo del Prado.
- Madrid 1981 (II): Tesoros del Ermitage. Museo del Prado.

- Madrid 1981 (III): Pintura española de los siglos XVI al XVIII  
en colecciones centroeuropeas. Museo del Prado.
- Madrid 1981 (IV): El arte en la época de Calderón. Palacio de  
Velázquez.
- Madrid 1981 (V): Jardines clásicos madrileños. Museo Municipal.
- Madrid 1982 (I): El Greco de Toledo. Museo del Prado.
- Madrid 1982 (II): Bartolomé Esteban Murillo. Museo del Prado.
- Madrid 1984 (I): Colección Santamarca. Pinturas restauradas en  
1983.
- Madrid 1984 (II): Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisa-  
je en el siglo XVII. Museo del Prado.
- Madrid 1985: Pintura napolitana. Museo del Prado.
- Madrid 1986 (I): Juan Gómez de Mora. Museo Municipal.
- Madrid 1986 (II): Carreño, Rizzi y Herrera. Museo del Prado.
- Madrid 1987: Ribalta, M. del Prado.
- Méjico 1978: Del Greco a Goya.
- Las Palmas de Gran Canaria 1949: Arte retrospectivo. Siglos XV-XIX.
- París 1963: Trésors de la peinture espagnole. Eglises et Musées  
de France.
- París 1976: La peinture espagnole du Siècle d'Or de Greco a  
Velazquez. Petit Palais.
- Princeton 1982: Painting in Spain 1650-1700 from North America  
Collections.
- Río de Janeiro 1983: Pintura sevilhana do seculo XVII.
- Salzburgo 1966: Visionen des Barok. Ausstellung in der Residenz-  
galerie Salzburg.
- San Petersburgo 1909: Les anciennes écoles de Peinture dans les  
Palais et Collections privés russes.  
Bruselas 1910.
- San Sebastián 1945: Exposición de pintura antigua y moderna de  
las colecciones particulares de esta ciudad.
- Sevilla 1923: Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo.
- Sevilla 1975: Murillo y su escuela en colecciones particulares.  
Caja de Ahorros.
- Sevilla 1982: La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes  
Stuttgart 1958: Meisterwerke aus Badenwürttembergischen Privat-  
besitz. / de su pintura.

Tokio 1980: Velázquez y la pintura española de su tiempo.

Toledo 1982: El Toledo de El Greco.

Turín 1976: Il Paesaggio del Cinquecento e scorcio del Seicento.  
Maestri fiamminghi ed olandesi.

Utrecht: Nederlandse 17<sup>e</sup> Eeuwse Italianiserende Landschapschilders.

Viena 1964: Claude Lorrain und die Meister der Römischen  
Landschaft im XVII Jahrhundert.

Viena, 1964 a 1980: Gemälde alter Meister. Galerie Sanct Lucas.

Washington, Nueva York, Chicago y San Francisco 1949/1950: Art  
treasures from the Vienna collections.

Zaragoza 1982: Jusepe Martínez y su tiempo.

Cataneo, Pietro, L'Architettura. Venecia 1567.

Caturla, María Luisa, Pintura, frondas y fuentes del Buen Retiro.  
Madrid 1947.

—, "El coleccionista madrileño Dos Pedro de Arce, que poseyó  
"Las hilanderas" de Velázquez", AEA, 1948.

—, Arte de épocas inciertas. Madrid 1949.

—, Un pintor gallego da la corte de Felipe IV: Antonio Puga.  
Santiago de Compostela 1952.

—, "Sobre un viaje de Mazo a Italia hasta ahora ignorado". AEA,  
1955.

—, "Cartas de pago de los ~~doms~~ cuadros de batallas para el Sa-  
lón de Reinos del Buen Retiro". AEA, 1960.

—, "Documentos en torno a Don Juan de Espina, raro coleccionista  
madrileño. El testamento de 1624". AE, 1968.

—, Antonio de Puga, pintor gallego. La Coruña 1982.

Causa, Raffaello, La pittura del Seicento a Napoli. Dal Natura-  
lismo al Barocco. Nápoles 1972.

Cavestany, Julio, Floreros y bodegones en la pintura española.  
Madrid 1936 y 1940.

—, "Sobre Juan Bautista del Mazo. Un cuadro inédito firmado.  
Atribuciones erróneas". AE, 1954.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, Diccionario histórico de los más  
ilustres profesores de las Bellas Artes  
en España (6 tomos). Madrid 1955.

- , Carta de don — a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana. Sevilla 1968.
- Cennini, Cennino, Il Libro dell'Arte. Vicenza 1971.
- Cerulli, Giuseppe, Velázquez e Italia. Madrid 1961.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, Obras Completas. Madrid 1956.
- Déspedes, Pablo de, Discursos y otras obras, en Ceán, Diccionario..., tomo V.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo, Historia de Don Felipe III, Rey de las Españas. Barcelona 1634.
- Chamoso Iemas, Manuel, et al., Galicia. Tierras de España. Madrid 1976.
- Charbonneaux, Martin y Villard, Grecia clásica (El Universo de las Formas). Madrid 1970.
- , Grecia helenística (id.). Madrid 1971.
- Chastel, André, "La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez". Actes du Colloque tenu à la Casa de Velázquez. París 1960.
- Châtelet, Albert, Les primitifs hollandais. Friburgo (Suiza) 1980.
- Chiarelli, Renzo, Pisanello, Madrid 1971.
- Charini, Marco, Disegni italiani di paesaggio del 1600 al 1750. Treviso 1972.
- , "Filippo napoletano, Poelenburgh, Breemburgh e la nascita del paesaggio realistico in Italia". Paragone 1972.
- Christoffel, Ulrich, "Die Albrecht-Altdorfer-Ausstellung in München" Pantheon, 1938.
- Chueca Goitia, Fernando, Arte de España. Madrid y Sitios Reales. Barcelona 1958.
- , "El espacio en la pintura de Velázquez". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- Cid Friego, Carlos, et al., Asturias. Tierras de España. Madrid 1978.
- Cioranescu, Andrea, La masque et le visage. Ginebra 1983.
- Cirici-Pellicer, Alexandre, "El tema del vacío central en la plástica de Velázquez". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- , El barroquismo. Barcelona 1943.

- y Manent, Ramón, Museus d'Art Catalans. Barcelona 1982.
- Cirlot, Juan Eduardo, "La composición en la pintura de Velázquez".  
Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- Clark, Kenneth, Landscape into Art. Londres 1949.
- Cohen, Walter, "Der Landschaftmaler Joost de Momper". Pantheon 1931.
- Coletti, Luigi, "Paesi di Paolo Veronese". Dedalo, 1925.
- Collins, Leo C., Hercules Seghers. Londres 1953.
- Cook, Herbert, "Notas sobre pinturas españolas en galerías particulares de Inglaterra". Bol.Soc. Esp. Exc., 1907.
- , "Further light on Del Mazo", Burl. Mag., 1961.
- Cook, Walter W.S., "Spanish and French paintings in the Lehman Collection", Art Bull. 1924.
- Correcher, Consuelo M., "Jardines del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (I). La Fresneda. El jardín de los frailes". Reales Sitios, 1983.
- Cortijo Ayuso, Francisco, "El pintor Juan Bautista Mayno y su familia". Wad-Al-Hayara, 1978:
- Cossío, Manuel B., El Greco. Madrid 1965.
- Crawford Folk, Mary, "New light on a seventeenth-century collector: the Marquis of Leganés". Art Bull., 1980.
- Cruzada Villaamil, Gregorio, Anales de la vida y obras de Diego de Silva Velázquez. Madrid 1885.
- Curtis, Charles B., Velazquez and Murillo. Londres 1883.
- Curtius, Ernst Robert, Literatura europea y Edad Media latina (2 tomos). México 1976.
- Daum, J., "Erinnerungen an das Bild von einst". Weltkunst, 1980.
- Dawson, Christopher M., "Romano-Campanian Mythological Landscape Painting", Yale Classical Studies, IX, 1944.
- Deleito Piñuela, José, "La vida madrileña en tiempos de Felipe IV".  
Revista de la Biblioteca, el Archivo y el Museo Municipales, 1927/28/29/31/32.
- Della Volpe, Galvano, Crítica del gusto, Barcelona 1966.
- Dempsey, Charles. "The classical perception of nature in Poussin's earlier works". Journal of the Warburg... 1966.



Desrosiers, Jacques, "David Wilkie". Gaz. B.A., 1868.

Díaz Padrón, Matías, Museo del Prado. Catálogo de pinturas: Escuela flamenca siglo XVII (2 tomos). Madrid

1975.

—, Studia Rubenniana I: Dibujos de Rubens en el Museo del Prado.

Madrid 1977.

—, "Tres lienzos de Martín de Vos...". Boletín del Museo del

Prado, 1982.

—, "Cinco pinturas de cuatro extraños paisajistas del siglo de

Rubens en colecciones españolas". Bol. Prado, 1982.

Díaz del Valle, Lázaro, Epílogo y nomenclatura de algunos artífices... [1659]. En Sánchez Cantón, Fuentes,

II, Madrid 1933.

Dick, Stewart, "Juan Bautista del Mazo". The Connoisseur, 1910.

Díez Borque, José M<sup>a</sup>, comp., Festero y fiesta en el Barroco.

Barcelona 1986.

Díez del Corral, Luis, "Los paisajes de la Villa Médicis y el espíritu de la Antigüedad". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.

Dissard, Paul, Le Musée de Lyon. Les peintures. París 1912.

Domínguez Bordona, J., "Noticias para la historia del Buen Retiro". Rev. de la Bibl., el Arch. y el M. Munic.,

1933.

Domínguez Ortiz, Antonio, La sociedad española en el siglo XVII.

(2 tomos). Madrid 1964.

—, Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen.

Madrid 1973.

—, Crisis y decadencia en la España de los Austrias. Barcelona 1973.

—, El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias. Madrid

1977.

Dorigo, Wladimiro, Late Roman Painting, Londres 1971.

Dorner, Alexander, "Ein unbekanntes Landschaftsacquarelle von

Dürer". Jahrbuch Kön. Preusz. Kunstsamm., 1933.

D'Ors, Eugenio, Introducción a la crítica de arte. Madrid 1963.

—, Lo Barroco. Madrid 1964,

- , Las ideas y las formas. Madrid 1966.
- , Tres horas en el Museo del Prado. Madrid  
Dramáticos contemporáneos a Lope. Madrid, B.A.E., 43-45.  
Dramáticos posteriores a Lope. Madrid, B.A.E., 47-49.
- Drew Egbert, Donald, El arte y la izquierda en Europa. Barcelona  
1981.
- Ducati, Pericle, Pittura etrusca-italogreca e romana. Novara 1942.
- Echegaray, C. de, "Fecha de nacimiento del paisajista Ignacio de  
Iriarte". Bol. Soc. Esp. Exc., 1915.
- Ehrmann, Jean, "Massacre and persecution pictures in the sixteenth  
century, France". Journal of the Warburg, ..., 1945.
- , "Hans Vredeman de Vries". Gaz. B.A., 1979.
- Eikemeier, Peter, "Der Jagdzyklus des Jan Weenix aus Schloss  
Bensberg", Weltkunst, 1978.
- Elliott, J.H., La España imperial. Barcelona 1970.
- , "La España del Conde Duque de Olivares". Revista de Occidente,  
1972.
- Ember, Ildikó, "Quelques nouveautés dans les natures mortes fla-  
mandes et hollandaises", Bulletin du Musée Hongrois  
de Beaux-Arts, 1985.
- Engels, Friedrich, Dialéctica de la naturaleza. Madrid. 1978.
- Entrambasaguas, J., "Para la biografía de los Van der Hamen",  
AE, 1941.
- Ertz, Klaus, Josse de Momper der Jüngere. Freren 1986.
- Escribano y Morales, Luis, Breve reseña biográfica del célebre  
pintor Antonio Acisclo Palomino.  
Madrid 1859.
- Espinosa y Malo, Félix, El Pincel, cuyas glorias describía Don...  
Madrid 1681.
- Espresti, Carlos G., Ribalta. Barcelona 1948.
- Eusebi, Luis, Noticia de los cuadros que se hallan colocados en  
la galería del Museo del Rey... Madrid 1828.
- Ewald-Schübeck, F., "Estudios sobre la técnica de los pintores  
españoles y especialmente sobre Murillo".  
AEA, 1965.

- Ezquerria del Bayo, J., El Palacete de la Moncloa. Madrid 1929
- Fagin, Giorgio T., "Per Paolo Brill" Paragone, 1965.
- Fagiolo, Marcello, et al., Natura e artificio. Roma 1979.
- Fahy, Everett, "A History of the Portrait and its Painter".  
Metropolitan Museum of Art Bulletin.
- Fargue, Léon-Paul, Velasquez. París 1946.
- Feldmayer, J., "Eine Zeichnung von Roelandt Savery in Berlin. Die topografische Situation Innsbrucks um 1600 in ihrer Beziehung zur Zeichnung Saverys". Oster. Zeitsch. für Kunst und Denkmalpl., 1967.
- Félibien, André, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes.  
París 1966.
- Fernández, José M<sup>a</sup>, "El pintor Antonio Mohedano de la Gutierrez".  
AEA, 1948.
- Fernández Alvarez, Manuel, La sociedad española del Renacimiento.  
Salamanca 1970.
- Fernández García, Matías, "Pintores de los siglos XVI y XVII que fueron feligreses de la parroquia de San Sebastián". Anales Inst. Est. Madr., 1980.
- Fernández Navarrete, Juan, "Museo de Jaén", Bol. Inst. Est. Gien., 1967.
- Ferrari, Oreste, "Leonardo Coccorante e la "veduta ideata" napoletana". Emporium, 1954.
- , Gli studi su Salvator Rosa oggi. Roma 1975.
- Ferroni, Ugo, "Giorgione y los giorgionescos". Goya, 1955.
- Fierens-Gevaert, La peinture au Musée ancien de Bruxelles. Bruselas 1913.
- , y Laes, Arthur, Musée Royal des Beaux Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne. Bruselas 1922.
- Fischer, Ernst, La necesidad del arte. Barcelona 1985.
- Fitz Darby, Delphine, Francisco Ribalta and his School. Cambridge, Mass., 1938.
- Flaiano, E., y Tongiogi, L., La obra pictórica completa de Paolo Uccello. Barcelona 1977.
- Von Flemming, Dorothee, "Jacob van Ruysdael." Weltkunst, 1981.
- Flêxa Ribeiro, C.O., Velázquez e o realismo. Río de Janeiro 1949.

Florit, José M<sup>a</sup>, "Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada "La Ribera" en Valladolid". Bol.Soc. Esp. Exc., 1906.

Focillon, Henri, Le Musée de Lyon. París s.a.

Fokker, T.H., "The origin of Baroque Painting". Art Bull., 1933.

Folch i Torres, J., "Velázquez paisatgista". Gaseta de les Arts, 1927.

Francastel, Pierre, "Poussin et le milieu roman de son temps".

Rev. de l'Art Anc. et Mod., 1935.

—, Historia de la pintura francesa. Madrid 1970.

Francés, José, "De Norte a Sur. La villa Velázquez", La Esfera, 1916.

Francini Ciaranfi, A.M., Beccafumi. Madrid 1970.

Franciscis, Alfonsà de, "L'étonnante résidence secondaire d'un riche romain au pied du Vésuve il y a 2000 ans", Connaissance des Arts, 1970.

Franz, Heinrich Gerhard, "Das niederländische Waldbild und seine Entstehung im 16. Jahrhundert". Bull. Mus. Roy. B.A. Belgique, 1968.

—, "Niederländische Landschaftmalerei im Zeitalter des Manierismus" (2 tomos). Graz 1969.

Friedländer, Max J., On art and connoisseurship. Oxford 1946.

—, Early Netherlandish Painting (16 tomos). Leyden 1967.

Friedländer, Walter, "Poussin's old age". Gaz. B.A., 1962.

—, Nicolas Poussin. París 1965.

—, Estudios sobre Caravaggio. Madrid 1982.

Gabriel, Mabel M., Livia's Garden Room at Prima Porta. Nueva York 1955.

Gállego, Julián, "Velázquez and modern art". The Unesco Courier, 1960.

—, Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro. Madrid 1972.

—, Velázquez en Sevilla. Sevilla 1974.

—, El pintor de artesano a artista. Granada 1976.

—, El cuadro dentro del cuadro. Madrid 1978.

—, Diego Velázquez. Barcelona 1983.

- y Gudiol, José, Zurbarán, Barcelona 1976.
- Gallego Morell, Antonio, "El río Guadalquivir en la poesía española". Homenaje a Dámaso Alonso. Madrid 1961.
- Gallina, Anna, "Le pitture con paesaggi dell'Odisea dell'Esquilino". Anali miscellanei, 1961.
- García Gutiérrez, Juan, "Psicología del Barroco", Revista de Estudios Extremeños, 1972.
- Ganz, Paul, Meisterwerke der Öffenterchen Kunstsammlungen Basel. Munich 1924.
- Garagorri, Paulino, "Velázquez, pintor de la exsitencia". Varia Velazqueña. Madrid 1960.
- Garboli, Cesare, La obra pictórica completa de Guido Reni. Barcelona 1977.
- García y Bellido, Antonio, Arte romano. Madrid 1972.
- García Chico, Esteban, Documentos para el estudio del arte en Castilla (tomo III). Valladolid 1946.
- García Figar, Antonio, "Fray Juan Bautista Maíno, pintor español". Goya, 1958.
- García Hidalgo, José, Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura (1693). Madrid 1965.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe María, "Al margen de dos perspectivas de Vicente Giner, pintor valenciano". AE, 1951.
- , Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Valencia 1955.
- , "Reflejos velazqueños en Valencia". Varia Velazqueña, Madrid 1960.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, "Después de Justi. Medio siglo de estudios velazqueños". En Justi, Velázquez y su tiempo. Madrid 1953.
- , "Notas al Catálogo del Museo del Prado (El Prado disperso e inédito)". Bol. Soc. Esp. Exc., 1954.
- , "Crónica. Vida de los museos españoles durante el bienio 1952-1953". Bol. Soc. Esp. Exc., 1954.
- , Palomino. Córdoba 1956.

—, "En el centenario de Collantes. Escenarios barrocos y paisajes disimulados". Goya, 1956.

—, Claudio Coello. Madrid 1957.

—, "Revisiones sexcentistas. Juan de Pareja". AEA, 1957.

—, Pintura española fuera de España. Madrid 1958.

—, "Juan Bautista del Mazo, el gran discípulo de Velázquez". Varia Velazqueña. Madrid 1960.

—, Pintura europea perdida por España. Madrid 1964.

—, Historia y guía de los museos de España. Madrid 1968.

—, La obra pictórica completa de Murillo. Barcelona 1978.

Geffroy, Gustave, La peinture au Louvre. Paris s.a.

—, Le Louvre. La peinture étrangère. Paris s.a.

—, Berlin. Kaiser Friedrich Museum. Paris s.a.

Von Gehren, Georg, "Jan Brueghel D. A", Weltkunst, 1979.

Geismeyer, Irene, "Zu einigen Spätmanieristischen Niederländischen Landschaften der Berliner Galerie", Forschungen und Berichte, 1976.

Gérard, Veronique, De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI. Bilbao 1984.

Germain, Alphonse, Le Musée de Bourg. Paris, 1923.

Gerson, H., Seven letters by Rembrandt. La Haya 1961.

Gerstenberg, Kurt, Diego Velázquez. Munich 1957.

—, "Velázquez als Humanist". Varia Velazqueña. Madrid 1960.

Gerszi, Teréz, "Landschaftzeichnungen aus der Nachfolge Pieter Bruegels". Jahrbuch der Berliner Museen, 1965.

Gestoso y Pérez, José, Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive. Sevilla 1908.

—, Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal. Sevilla 1917.

Gillet, Louis, "Carpaccio et le paysage vénitien". Revue de l'Art Anc. et Mod., 1910.

Girard, Joseph, Musée Calvet de la ville d'Avignon. Catalogue illustré. Avignon 1924.

Girard, Paul, La peinture antique. Paris 1892.

- Glück, Gustav, "Rubens Liebesgarten". Jahrbuch der Kunsthistori-  
schen Sammlungen des Allhöchsten Kaiserhauses, 1920.
- , "Über einige Landschaftsgemälde Peter Bruegels des Älteren".  
Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen in Wien, 1935.
- , Die Landschaften von Pieter Paul Rubens. Viena 1945.
- Golson, Lucile M., "Landscape prints and landscapists of the  
school of Fontainebleau". Gaz. B.A., 1969.
- Gombrich, Ernst H., "Renaissance artistic theory and the develop-  
ment of landscape painting". Gaz. B.A.
- , "Bosch' "Garden of Earthly Delights": a progress report" .  
Journal of the Warburg..., 1969.
- , Norm and form. Londres 1971.
- , Meditations on a hobbyhorse and other essays on the theory  
of art. Londres 1971.
- , Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance. Lon-  
dres 1975.
- , The image and the eye. Oxford 1982.
- Gómez Imaz, Manuel, Inventario de los cuadros sustraídos por  
el gobierno intruso en Sevilla el año de 1810.  
Sevilla 1896.
- Gómez Moreno, María Elena, "Pinturas inéditas de Alonso Cano",  
AEA 1948.
- , Catálogo de los pintores del Museo y Casa del Greco en Toledo.  
Madrid 1968.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Velázquez, esencia de la realidad espa-  
ñola". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- Góngora y Argote, Luis de, Obras Completas. Madrid 1972.
- González Hernández, Vicente, Jusepe Martínez. Zaragoza 1981.
- Goossens, Korneel, "David Vinckboons". Bull. Musées Roy. B.A. Bel-  
gique, 1954.
- Göthe, Georg, Notice descriptive des tableaux du Musée National  
de Stockholm. Estocolmo 1900/10.
- Gothein, Marie Louise, A History of the Garden Art (2 tomos).  
Nueva York 1966.
- Grauls, J., "Het Spreek woordenschilderij van Sebastian Vrancx".  
Bull. Mus.roy.B.A.Belgique, 1960
- Graves, Algernon, Art sales from early in the Eighteenth century  
to early in the Twentieth century. Bath 1973.

Grimme, Ernst Günther, Vermeer. París 1975.

Grosse, Rolph, "Zum Werk des Adam Elsheimer". Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 1950.

Grzimek, Günther, "Vier Gemälde von Anton Mozart", Weltkunst, 1957.

Gudiol, José, The Toledo Museum of Art. Spanish Painting. Toledo (Tejas) 1941.

—, Velázquez. Barcelona 1973.

—, "La peinture de Valdés Leal et sa valeur picturale", Gaz. B.A. 1957.

Gué Trapier, Elizabeth du, Velázquez. Nueva York 1948.

—, Valdés Leal. Baroque concept of death and suffering in his paintings. Nueva York 1956.

—, "The school of Madrid and Van Dyck". Burl. Mag., 1957.

—, Valdés Leal. Spanish baroque painter. Nueva York 1960.

—, "Tres fragmentos de una pintura del siglo XVII". Goya, 1961.

Guerrero Lovillo, Luis, "Flandes e Italia en el vivir de Velázquez!" Estudios velazqueños. III centenario de Velázquez. Barcelona 1962.

Guevara, Felipe de, Comentarios de la pintura que escribió D. — Madrid 1788.

Guinard, Paul, "¿Zurbarán, pintor de paisajes?" . Goya, 1965.

Gutiérrez Pastor, Ismael, "Mateo Orozco", AEA, 1985.

Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, Noticia para la general estimación de las artes. Madrid 1600.

Guttuso, R., y Ottino della Chiesa, A., La obra pictórica completa de Caravaggio. Barcelona 1972.

Hadjinicolaou, Nicos, Historia del arte y lucha de clases. Madrid 1975.

Harszti-Takács, Marianna, Spanish Genre Painting in the Seventeenth Century. Budapest 1983.

Harris, Enriqueta, "Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maino". AE, 1935.

—, "Spanish painting from Morales to Goya in the National Gallery of Scotland". Burl. Mag., 1951.

—, "Velázquez en Roma". AEA, 1958.

—, "La misión de Velázquez en Italia". AEA, 1960.

—, "Spanish painting in Paris". Burl. Mag., 1963.

—, "G.B. Crescenzi, Velázquez and the "Italian" Landscapes for the Buen Retiro". Burl. Mag. 1979/1980.

—, "Velázquez and the Villa Medici". Burl. Mag., 1981.



508  
—, Velázquez. Oxford 1982.

Härth, Isolde, "Zu Landschaftszeichnungen Fra Bartolommeos und seines Kreises". Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1959.

Hartmann, K.D., Historia de los estilos artísticos. Barcelona 1928.

Haskell, Francis, Patrons and painters. Art and society in Baroque Italy. Yale University Press, 1980.

Hatzfeld, Helmut, "Artistic parallels in Cervantes and Velázquez". "studios dedicados a Menéndez Pidal, III. Madrid 1952.

Haug, Hans, Le Musée des Beaux Arts de Strasbourg. Paris 1926.

Hauser, Arnold, El manierismo. Madrid 1965.

—, Historia social de la literatura y el arte (3 tomos). Madrid 1971.

Hautecoeur, Louis, Musée National du Louvre. Catalogue des Peintures (tomo II, Italia y España). Paris 1926.

Havemeyer, Louisine W., Sixteen to sixty. Memoirs of a collector. Nueva York 1961.

Haverkamp-Begemann, E., "The appearance of reality. Dutch draughtsmen of the Golden Age". Apollo, 1976.

Held, Jutta, "Die Theorie der Landschaftsmalerei im frühen 17. Jahrhundert und ihre politische Bedeutung bei Collantes". Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 1976.

Helston, Michel, National Gallery. Spanish and later Italian Painting. Londres 1983.

Hernández Díaz, José, Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla. Madrid 1967.

—, Josefa de Ayala. Pintora ibérica del siglo XVII. Sevilla 1967.

—, "Bernabé de Ayala; pintor". Arch. Hisp., 1972.

— et al., Andalucía (tomo III). Tierras de España. Madrid 1980.

Herrero García, Miguel, Contribución de la literatura a la historia del arte. Madrid 1943.

—, "Confrontación entre Velázquez y Cervantes". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.

Heyndereich, Ludwig H., La eclosión del Renacimiento. Italia 1400-1460. (El Universo de las Formas): Madrid 1972.

— y Passavant, G., La época de los genios. Renacimiento italiano 1500-1540. (idem). Madrid 1974.

Hield, Julius S., Rubens and his circle. Princeton 1982.

Himmelemann Wildschütz, Nikolaus, "Ein antikes Vorbild für Guercinos "Et in Arcadia ego"?. Pantheon, 1973.

Hoffman, Joseph, "Giorgione's "Three Ages of Man"". Pantheon, 1984.

- Holanda, Francisco de, De la pintura antigua. Madrid 1921.
- Holzinger, Ernst, "Elsheimer Realismus". Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1951.
- Hood, William, "Jan Steen as a landscape painter and a new Van Goyen". Burl. Mag., 1979.
- Hourticq, La jeunesse de Poussin. París 1937.
- Huarte, José María de, "Las vistas de Pamplona", Bol. Monumentos de Navarra, 1924.
- Hyatt Mayor, A., "Four centuries of Spanish painting". Apollo, 1972.
- Ibáñez Pérez, Alberto, "Obras del pintor Pedro Cotto en Burgos". BSAA, 1981.
- INVENTARIOS REALES. Manuscritos en el Archivo de Palacio. Copia mecanografiada de Sánchez Cantón. Arch. M. Prado.
- Iñiguez Almech, F., Casas Reales y jardines de Felipe II. Madrid 1952.
- Ivins, Jr., W.M., Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona 1975.
- Jacob, Sabine, "Florentinische Elemente in der Spanischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts". Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1967.
- Jedlicka, Gotthard, Spanische Malerei. Zurich-Berlin 1941.
- Jiménez Placer, Francisco, "La estética del paisaje en el seiscientos español". Cobalto 1947.
- Jochamowitz, Alberto, "Pintura, Natura". Rev. Ideas Estéticas, 1967.
- Johnstone, N.B., Catalogue descriptive and historical of the National Gallery of Scotland. Edimburgo 1864.
- Joliet, A., y Mercier, F., Le Musée de Dijon. París s.a.
- Joost-Gangier, C.L., "Jacopo Bellini's interest in perspective and iconological significance". Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1975.
- Jordan, William, "Juan Van der Hamen y León, a madrilenian Still-Life painter". Marsyas, 1965.
- , Juan Van der Hamen y León (Tesis doctoral, repr. microfilm). Nueva York 1967.
- Justi, Ludwig, "Das Jagdbild des Velazquez in der Londoner National Gallery". Repertorium für Kunstwissenschaft, 1929.
- Justi, Karl, "Jan van Scorel". Jahrbuch Kön. Preusz. Kunstsamm., 1881.
- , Murillo. Leipzig 1904.
- , Velázquez y su siglo. Madrid 1953.
- Kallab, Wolfgang, "Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung". Jahrbuch des Kunsthist. Samm. des Allerhöchst. Kaiserhauses, 1900.

- Kamen, Henry, El Siglo de Hierro. Madrid 1977.
- , La Inquisición española. Barcelona 1980.
- , Una sociedad conflictiva: España 1469-1714. Madrid 1984.
- Kaufmann, C.M., Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings. I. Before 1800. Londres 1973.
- , Catalogue of Paintings in the Wellington Museum. Londres 1982.
- Kennedy, I.G., "Claude Lorrain and Topography". Apollo, 1969.
- , "Claude and Architecture". Journal of the Warburg..., 1972.
- Kimball, Friske, "Luciano Laurana and the "High Renaissance" ". Art Bull., 1927.
- Kinkead, Duncan T., Juan de Valdés Leal. His Life and Work. Michigan 1976.
- , "P<sup>1</sup>ntores flamencos en la Sevilla de Murillo". Arch. Hisp. 1981.
- Kitson, Michael, "The relationship between Claude and Poussin in landscape". Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1961
- Knab, Eckhart, "Die Anfänge des Claude Lorrain". Jahrbuch der Kunsthist. Samm. in Wien, 1960.
- Krautheimer, Richard, "The tragic and comic scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino panels". Gaz. B.A., 1948.
- Labrada, Fernando, Catálogo de las pinturas del Museo de la Academia de San Fernando. Madrid 1965.
- Laes, Arthur, "Un paysagiste flamand de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle: Kerstiaen de Keuninck". Mélanges Hulin de Loo. Bruselas y París, 1931.
- , "Le peintre courtraisien Roelandt Savery", Revue belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, 1931,
- , "Paysages de Josse et Frans de Momper", Bulletin des Musées Royaux de Beaux Arts de Belgique, 1952.
- Lafenestre, Georges, y Richtenberger, Eugène, Le Musée National du Louvre. París, 1907.
- Lafond, Paul, "Juan de Valdés Leal", Gazette de Beaux Arts 1910.
- , Juan de Valdés Leal. París, s.a.
- Lafuente, Modesto, Historia General de España (tomos XI y XII). Madrid 1930.
- Lafuente Ferrari, Enrique, "En torno a Velázquez. Un artículo de Hermann Voss", AEAA, VII, 1931.

- \_\_\_, El realismo en la pintura del Siglo XVII. Barcelona 1935.
- \_\_\_, "La interpretación del Barroco y sus valores españoles",  
Bol. Arte y Arq. Valladolid, 1940.
- \_\_\_, "Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanés", AE 1941.
- \_\_\_, "Nuevas notas sobre Escalante", AE 1944.
- \_\_\_, Breve historia de la pintura española. Madrid 1953.
- \_\_\_, "Velázquez en Ortega y Gasset". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- \_\_\_, "Velázquez y Poussin". Velázquez. Son temps, son influence. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez. París 1960.
- \_\_\_, "Mundo y estilo en Velázquez". III Centenario de la muerte de Velázquez... Instituto de España, Madrid 1961.
- Langedijk, Karla, "Eine unbekannte Zeichnungsfolge von Lieven Cruyl in Florenz". Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1961.
- Lanoe, Georges, y Brice, Tristan, Histoire de l'école française de paysage. París 1904.
- Larsen, Erik, "Denis van Alsloot, peintre de la Forêt des Soignes".  
Gaz. Beaux Arts 1948.
- \_\_\_, "The proof of the use of the inverted telescope in Dutch 17th Century landscape art", Gaz. Beaux Arts 1977.
- Lassaigne, Jacques, El Greco, barcelona 1973.
- Lasterra, Crisanto de, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Madrid 1967.
- Lavin, Irving, "Cephalus and Procris. Transformations of an ovidian myth", Journal of the W. and C. Inst. 1954.
- Lee, Renselaer W., Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. Nueva York 1967.
- Lefort, Paul, "Murillo et ses élèves", Gaz. B. Arts 1875/6.
- \_\_\_, "Velázquez". Gaz. B. Arts 1879/80/81/82/83/84.
- \_\_\_, Velázquez. París 1888.
- Leman Hare, T., editor, The National Gallery (2 tomos). Londres, s. a.

Lenglart, Jules, Catalogues des tableaux du Musée de Lille.  
Lille 1893.

Van Lennep, Jacques, "L'alchimie et Pierre Bruegel, l'ancien".  
Bull. Musées Roy. B. A. Belgique 1965.

León Alonso, Aurora, "La arquitectura en la pintura barroca sevillana". Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico. (Tomo III). Granada 1974.

\_\_\_\_\_, Los fondos de arquitectura de la pintura barroca sevillana.  
Sevilla 1984.

León Tello, F.J., y Sanz Sanz, V, La teoría española de la pintura en el S. XVIII. El tratado de Palomino. Madrid 1979.

Leonardo de Argensola, Bartolomé, Rimas (2 tomos). Ed. Clásicos Castellanos, Madrid 1974.

Lessing, G.E., Laocoonte. Madrid 1977.

Lewis, Claudia, "A note on a landscape painting by Hondelcoeter at the New York Historical Society". Marsyas  
1967.

Licht, Fred Stephen, Die Entwicklung der Landschaft in der Werke von Nicolas Poussin. Berlin 1954.

Liebmann, Kurt, Velázquez. Dresde 1970.

Lièvre, Pierre, "Les artistes français en Italie. De Poussin à Renoir". Revue de l'Art Ancien et Moderne 1934.

Lilli, V., y Zampetti, P., La obra pictórica completa de Giorgione. Barcelona 1976.

Littæ, A.M.G., "Perspective and scene painting". Art Bull. 1937.

Llorente, José Antonio, La Inquisición y los españoles. Madrid 1973.

Von Loga, Valerian, "Zur Zeitbestimmung einiger Werke von Velázquez". Jahrbuch der Kön. Preusz. Kunstsamm.  
1913.

- \_\_\_, Die Malerei in Spanien vom XIV bis XVIII Jahrhundert,  
Berlin 1923.
- Domazzo, Trattato dell'arte della pittura, Scultura ed Archi-  
tettura di —. (3 tomos). Roma 1844.
- \_\_\_, Idea del tempio della pittura. Roma 1947.
- Longhi, Roberto, "Un "Santo Tomás" de Velázquez y las conexio-  
nes italo-españolas entre los siglos XVI y  
XVII". Anales y Boletín de los Museos de Arte  
de Barcelona, 1951.
- \_\_\_, "Viviano Codazzi e l'invenzione de la veduta realistica".  
Paragone 1955.
- \_\_\_, "Una traccia per Filippo Napoletano". Paragone 1957.
- \_\_\_, "Velázquez 1630."La riña en la Embajada de España". En  
Varia Velazqueña, I.
- \_\_\_, "I precedenti dei vedutisti veneti". Paragone 1968.
- \_\_\_ y Mayer, The old spanish masters from the Contini-Bonacossi  
Collection, Roma 1930.
- López Jiménez, José Crisanto, "Pintores y escultores barrocos  
valencianos en Murcia". Anales  
del Centro de Cultura Valenciana  
1956.
- \_\_\_, "Correspondencia pictórica valenciano-murciana. Siglos  
XVI y XVII". Archivo de Arte Valenciano 1967.
- López Martínez, Celestino, Juan de Valdés Leal. Sevilla 1922.
- López Navío, José, "Matrimonio de Juan Bautista del Mazo con la  
hija de Velázquez", AEA 1960.
- \_\_\_, "La gran colección del pinturas del <sup>III</sup>arqués de Leganés",  
Analecta Calasanctiana 1962.
- López-Rey, José, "Pincelada e imagen en Velázquez". Varia Velaz-  
queña, II.
- \_\_\_, Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre. Londres 1963.
- \_\_\_, Velázquez. The artist as a maker. París 1979.
- \_\_\_, Velázquez. Barcelona 1980.
- López Torrijos, Rosa, "El bimilenario de Virgilio y la pintura

española del siglo XVII". AEA 1981.

\_\_\_, La mitología en la pintura española del siglo XVII (2 tomos).  
Madrid 1982.

Lorente, Manuel, "Velázquez y la Villa Médicis". Varia Velazqueña  
I.

Lozoya, Marqués de, "Velázquez paisajista". Goya 1960.

\_\_\_, "Los retratos ecuestres de Velázquez". Estudios velazqueños.  
III centenario de Velázquez. Barcelona 1962.

\_\_\_, "Pintura venatoria en los Palacios Reales". Reales Sitios  
1966.

\_\_\_, "El arte español en las habitaciones de la reina María  
Cristina". Reales Sitios 1968.

\_\_\_, "La caza y los monarcas españoles". Reales Sitios 1969.

\_\_\_ y Pérez Sánchez, A.E., "Los nuevos museos en el Palacio Real  
de Madrid". AEA 1963.

Lucena, Armando de, "A evolução técnica de Velázquez". Belas  
Artes 1961.

Luent, Pierre, "Velázquez, painter of life". The Unesco Courier  
1960.

Lukács, György, Estética (4 tomos). Barcelona-México 1966.

Luna, Juan José, "Inventario y almoneda de algunas pinturas de  
la colección de Isabel de Farnesio".  
Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid  
1973.

\_\_\_, "Precisiones sobre las pinturas de Claudio de Lorena en  
el Museo del Prado". Boletín del Museo del Prado, 5, 1981.

\_\_\_, "Un paisajista francés contemporáneo de Calderón: Claudio  
de Lorena. Obras inéditas en España". Goya 1981.

\_\_\_, "Claudio de Lorena en las colecciones españolas".

AEA 1981.

\_\_\_, Lunacharsky, A., El marxismo y el arte. Buenos Aires,  
s. a.

Lyna, Frédéric, "Les Van Eyck et les "Heures de Turin et  
de Milan". Bulletin des Musées Royaux de  
Beaux Arts de Belgique 1955.

Mac Laren, Neil, National Gallery Catalogues. The Spanish School.  
Londres 1970.

Madrazo, Pedro de, Viaje artístico de tres siglos por las colec-  
ciones de cuadros de los reyes de España. Barcelona 1884.

Madrid-Malo, Néstor, Los árboles en la poesía castellana. Bogotá 1973.

Magnien, Maurice, Le Musée de Beauvais. París 1926.

Magnin, J., La peinture et le dessin au Musée de Besançon. Dijon 1919.

Mahon, Denis, Studies in Seicente Art and Theory. Connecticut 1971.

Maiuri, Amedeo, Roman painting. Ginebra 1953.

Maldonado, Francisco, "Paisaje nocturno". Rev. Ideas Estét., 1944.

Mâle, Emile, L'art religieux après le Concile de Trente. París 1923.

Maltese, Corrado, coord., Las técnicas artísticas. Madrid 1980.

Manchip White, John, Diego Velázquez, painter and courtier. Londres  
1969.

Mancini, Giulio, Considerazioni sulla pittura (2 tomos). Roma 1956.

Marabottini, Alessandro, Polidoro da Caravaggio (2 tomos). Roma 1969.

Marañón, Gregorio, El Conde -Duque de Olivares. Madrid 1975.

Maravall, José Antonio, "Sobre naturaleza e historia en el arte  
español". Arbor, 1951.



- , Velázquez y el espíritu de la modernidad. Madrid 1960.
- , Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento. Madrid 1960.
- , "La pintura como captación de realidad en Velázquez". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- , Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad. Madrid 1966.
- , Teatro y literatura en la sociedad barroca. Madrid 1972.
- , Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII) (2 tomos). Madrid 1972.
- , La oposición política bajo los Austrias. Barcelona 1972.
- , La cultura del Barroco. Barcelona 1975.
- , Utopía y contrautopía en el Quijote. Santiago de Compostela 1976.
- , Poder, honor y élites en el siglo XVII. Madrid 1979.
- , Utopía y reformismo en la España de los Austrias. Madrid 1982.
- Marchán, Simón, "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto". Fragmentos, 1985.
- Marot, Pierre, "Jacques Callot. Sa vie, son travail, ses éditions. Nouvelles recherches". Gaz. B.A., 1975.
- Martí y Monsó, Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid. Valladolid 1898-1901.
- Martín González, J.J., "Arte y artistas del siglo XVII en la Corte". AEA, 1958.
- , Velázquez, pintor barroco. Murcia 1961-62.
- , "Un cuadro de Roque Ponce". AEA, 1963.
- et al., Castilla la Vieja (tomo II). Tierras de España. Madrid 1975.
- Martínez, Jusepe, Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Madrid 1866.
- Martínez Chumillas, Manuel, Alonso Cano. Madrid 1948.
- Martínez de Espinar, Alonso, Arte de ballestería y montería. Madrid 1644.
- Martínez Ripoll, Antonio, Francisco de Herrera "El Viejo". Sevilla 1978.
- , Catálogo de las pinturas de la antigua colección D'Estoup, de Murcia. Murcia 1981.
- , "Juan de la Corte. Un pintor flamenco en la patria de Calderón". Goya, 1981.
- Martínez Tercero, Enrique, "Valsain: un Real Sitio flamenco en el Bosque de Segovia". Reales Sitios, 1985.
- Martínez-Burgos, Palma, "La perspectiva y el paisaje en la pintura

española del siglo XVI". Goya, 1985.

- Marx, Karl, Historia crítica de la teoría de la plusvalía (3 tomos). México 1945.
- , Contribución a la crítica de la economía política. Madrid 1970.
- , Manuscritos de economía y filosofía. Madrid 1972.
- , La ideología alemana. Montevideo-Barcelona 1974.
- , El capital (8 tomos). Madrid 1976-78.
- y Engels, Textos sobre la producción artística. Madrid 1972.
- Marzolf, Rosemary Anne, The life and work of Juan Carreño de Miranda. Tesis doctoral (repr.micr.) Michigan 1961.
- Massard, Jules, "Il paesaggio nei Paesi Bassi da Bruegel a Rubens". Emporium. 1961.
- Mateo Gómez, Isabel, El Bosco en España. Madrid 1965.
- Mateos, Juan, Origen y dignidad de la caza. Madrid 1634.
- Mauquoy-Hendrickx, Les estampes de Wierix (3 tomos). Bruselas 1978.
- Maura, duque de, Vida y reinado de Carlos II (2 tomos). Madrid 1954.
- Mayans y Siscar, Gregorio, Arte de pintar. Sánchez Cantón, Fuentes, V. Madrid 1941.
- Mayer, Augustus L., "Der racionero Alonso Cano und die Kunst von Granada". Jahrbuch Kön. Preusz. Kunstsamm., 1910.
- , Die Sevillaner Malerschule. Leipzig 1911.
- , Meisterwerke der Gemäldesammlung des Prado in Madrid. Munich 1922.
- , Historia de la pintura española. Madrid 1928.
- , "Arte español en el extranjero". Revista española de Arte, 1932.
- , "Problemas velazqueños" Rev. esp. de Arte, 1933.
- Mayer, E., Annuaire international des ventes 1972. París 1972.
- Mazón de la Torre, M<sup>a</sup> Angeles, "Las partidas de bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castelo, de los hermanos Rizi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII". AEA, 1971.
- , Jusepe Leonardo y su tiempo. Zaragoza 1977.
- Meiss, Millard, The painter's choice. Problems in the interpretation of Renaissance art. Nueva York 1976.
- Meller, Simon, "Die zweite Auktion Nemes". Pantheon, 1933.
- Mena Marqués, Manuela, Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional. Cat. Exp. Madrid 1984.
- Méndez Casal, Antonio, "El pintor Alejandro de Loarte". AE, 1934.
- , "La pintura antigua española en Escandinavia". AE, 1935.

- , "Vicente Giner, pintor valenciano del siglo XVII". AE, 1935.
- , "Pedro Cotto, pintor mallorquín del siglo XVII". AE, 1935.
- Fernández y Pelayo, Marcelino, Historia de las ideas estéticas en España (tomos III y IV). Madrid 1896.
- Merchán Cantisán, Regla, El Deán López Cepero y su colección pictórica. Sevilla 1979.
- Michel, Emile, "Rubens au Château de Steen". Rev. Art Anc. et Mod., 1898.
- , "Louis de Caulery au Musée d'Anvers". Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, 1933.
- Michiels, Alfred, Rubens et l'école d'Anvers. Paris 1854.
- , "Artistes de diverses genres formés par Rubens". Gaz. B.A. 1969.
- Mignot, Claude, "Le tableau d'architecture de la fin du Moyen Age au début du XIXe siècle". Images et imaginaires d'architecture. Paris 1984.
- Millar, Olivier, "Rubens. Landscapes in the Royal Collection: the evidence of X-ray". Burl. Mag., 1977.
- Millner Kahr, Madlyn, "Velásquez and Las Meninas". Art Bull., 1975.
- Mirabent, F., "Naturaleza y arte". Rev. Ideas Estét. 1943.
- , "¿Es el paisaje un estado de alma?". Rev. Ideas Estét., 1947.
- Mireur, H., Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII<sup>me</sup> et XIX<sup>me</sup> siècles (7t.). Paris 1911.
- Mirimonde, A.P. de, "Une vue inédite de Tournai par David Teniers le Jeune". Bull. Mus. Roy. B.A. Belgique, 1961.
- Muir, Alfred, The Italian followers of Caravaggio. Cambridge, Mass., 1967.
- Montgolfier, Bernard de, "Paris in the Sixteenth and Seventeenth Centuries". Apollo, 1975.
- Monreal y Tejada, Luis, "Arte flamenco en las colecciones españolas". Goya, 1958.
- De Mont, Paul, La peinture ancienne au Musée Royal des Beaux Arts d'Anvers. Bruselas-Paris 1914.
- Morales Díaz, J., "Exposición de 'El Caballo en el Arte' ". AE, 1955.
- Morales y Marín, José Luis, "El capitán pintor Juan de Toledo". Goya, 1976.
- , La pintura aragonesa en el siglo XVII. Zaragoza 1980.
- Morán Turina, J.M., y Checa, F., Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII. Madrid 1986.
- Morassi, Antonio, La Regia Pinacoteca di Brera. Roma 1932.
- Morawski, Stefan, Réflexiones sobre estética marxista. México 1977.
- Morena, Aurea de la, et al., Catálogo Monumental de Madrid. I.

Colmenar Viejo. Madrid 1976.

Moreno, Hugo, "Temas artísticos. La luz y el paisaje". La Esfera, 1930.

Moreno Villa, José, Velázquez. Madrid 1930.

Moreto, Agustín, Obras dramáticas. Madrid, B.A.E., 39.

Mouloud, Noël, La peinture et l'espace. Paris 1964.

Moya Casals, Enrique, "El "regis pictor" Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco". Arch.Arte Val. 1954.

Mullaby, Terence, "Domenichino and the new landscape". Apollo, 1957.

Muller, Pricilla E., "Francisco Pacheco as a painter". Marsyas, 1961.

—, "Treasures of Spanish painting at Paris". Art Quarterly, 1963.

—, "Paintings from Spain's past at Indianapolis and Providence". Art Quart., 1963.

—, "Antonio del Castillo and the Rustic Style". Apollo, 1966.

Muñoz Barberán, Manuel, Pedro Orrente (Nuevos documentos murcianos). Murcia 1981.

Muñoz Jiménez, J.M., "Sobre el jardín del Manierismo en España: Jardines del palacio de Mondéjar (Guadalajara)". BSAA, 1987

Nicholson Wornum, Ralph, Catalogue of the pictures in the National Gallery. Londres 1968.

Nicole, Marcel, Musée de Beaux Arts. Catalogue. Nantes 1913.

Niño Mas, F., y Junquera de la Vega, P., Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid. Madrid 1951.

O'Neill y Rosiñol, Juan, Tratado de Paisaje. Palma de Mallorca 1862.

Nieto Alcaide, Víctor, "The Golde Age pf Spanish painting. New acquisitions". Apollo, 1970.

Nordau, Max, Los grandes del arte español. Barcelona s.a.

Novelli Radice, Marga, "Contributi alla conoscenza di Andrea e Onofrio di Lione". Napoli Nobilissima, 1976.

Novik, I.V., et al., La sociedad y la naturaleza. Principios de interacción. La Habana 1977.

Oberhaidacher, Jörg, "Gerard van Batterns Landschaftsradiierung von 1658. Ein Betrag zu Geschichte der Leonardo-Zeinungen in Windsor". Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1977.

Oehler, Lisa, "Einige frühe Naturstudien von Paul Brill". Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1955.

Orellana, Marcos Antonio de, Biografía pictórica valentina. Valencia 1967.

Orozco, Emilio, Pedro Atanasio Bocanegra. Granada 1937.

—, "El pintor cartujo Sánchez Cotán y el realismo español". Clavileño, 1952.

- , "Un aspecto del barroquismo de Velázquez". Varia Velazqueña,  
I. Madrid 1960.
- , "La función compositiva del color en la obra de Velázquez".  
Rev. Ideas Estét., 1961.
- , El teatro y la teatralidad del Barroco, Barcelona 1969.
- Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española.  
Madrid 1974.
- , Manierismo y Barroco. Madrid 1975.
- , El Museo de Bellas Artes. II. Pintura. Granada 1976.
- , Temas del Barroco. Granada 1977.
- , Mística, plástica y Barroco. Madrid 1977,
- Ortega y Gasset, José, Velázquez. Madrid 1970.
- Otero Túñez, Ramón, "Las primeras columnas salomónicas de España".  
Boletín de la Universidad Compostelana, 1955.
- Otrange Mastai, L.D', Trompe l'oeil. A history of the pictorial  
illusionism. Nueva York 1975.
- Ottani Cavina, Anna, "Il paesaggio di Niccolò dell'Abate". Paragone,  
1970.
- , "On the theme of landscape.- I. Additions to Saraceni. II.  
Elsheimer and Galileo". Burl. Mag., 1970.
- Pacheco, Francisco, Arte de la Pintura (2 tomos). Madrid 1956.
- Pächt, Otto, "Early Italian nature studies and the early calendar  
landscapes". Journal of the Warburg..., 1950.
- , "La terre de Flandres" ", Pantheon 1978.
- Pérez Ríos, Elena, Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca  
Nacional (2 tomos). Madrid 1981.
- Palacios, Eduardo, "Esteban y Miguel March". Coleccionismo, 1915.
- Palladio, I Quattro Libri dell'Architettura. Milán 1951.
- , Le fabbriche e i disegni... Vicenza 1786.
- Pallucchini, Rodolfo, La pittura veneziana del Seicento (2 tomos).  
Milán 1981.
- , Tintoretto. Le opere sacre e profane (2 tomos). Milán 1982.
- , Bassano. Bolonia 1982.
- Palomino y Velasco, Antonio Acisclo de, Museo Pictórico y Escala  
Optica. El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Madrid 1947.
- Panofsky, Erwin, Early Netherlandish Painting (2 tomos). Londres  
1971.
- , Estudios sobre iconología. Madrid 1972.
- , Renacimiento y renacimientos en el arte occidental. Madrid  
1975.

- , Idea. Contribución a la historia del arte. Madrid 1977.
- , El significado en las artes visuales. Madrid 1970.
- Pantorba, Bernardino de, El paisaje y los paisajista españoles. Madrid 1943.
- , "Sobre la "Vista de Zaragoza" del Museo del Prado". Seminario de Arte Aragonés, 1957:
- , "Notas sobre cuadros de Velázquez perdidos". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- Pelet, Auguste, Catalogue du Musée de Nimes. Nimes 1853.
- Pellizzari, Achille, I Trattati attorno le arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica (2 tomos). Nápoles 1915.
- Pemán, César, "La serie de los Hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas". AEA, 1948.
- , "Velázquez, el pintor sevillano en Madrid, y los pintores sevillanos en el Madrid de Velázquez". En Velázquez. Son temps, son influence. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez. París 1960.
- , Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz (Pinturas). Madrid 1964.
- Pérez Bustamante, Ciriaco, La España de Felipe III. Historia de España dirigida por Menéndez Pidal. Madrid 1979.
- Pérez Delgado, Rafael, Bartolomé Esteban Murillo. Madrid 1972.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., "Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones entorno a Collantes". AEA, 1962.
- , Real Academia de San Fernando. Inventario de las pinturas. Madrid 1964 (I).
- , Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España. Madrid 1964 (II).
- , "Dos importantes pinturas del Barroco". AEA 1964 (III).
- , "Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco". AEA 1964 (IV).
- , Pintura italiana del siglo XVII en España. Madrid 1965.
- , "Antonio van de Were". AEA 1966.
- , "La crisis de la pintura española en torno a 1600". España en las crisis del arte europeo. Madrid 1968 (I).
- , "La pintura en las nuevas salas del Palacio de Oriente". Reales Sitios, 1968 (II).
- , "Diego Polo". AEA, 1969 (I).
- , "Enrique de las Marinas". AEA, 1969 (II).
- , Pintura italiana del siglo XVII. Cat. Exp. Madrid 1970 (I).
- , "L'Academie de San Fernando". L'Oeil, 1970 (II).
- , Museo del Prado. Catálogo de Dibujos I. Dibujos españoles siglos XV-XVII. Madrid 1972 (II).

- , Jerónimo Jacinto de Espinosa. Madrid 1972 (II).
- , "Notas sobre Palomino pintor". AEA, 1972 (III).
- , Caravaggio y el naturalismo español. Cat. Exp. Sevilla 1973.
- , "Andrés López Caballero" AEA, 1975.
- , La peinture espagnole du siècle d'or de Greco à Velázquez.  
Cat. Exp. París 1976.
- , "Pintura Madrileña del siglo XVII: "Addenda" ". AEA, 1976 (II).
- , "Las colecciones de pintura del conde de Monterrey". Boletín de la Real Academia de la Historia, 1977.
- , Don Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo.  
Cat. Exp. Madrid 1978.
- , "En el centenario de Orrente. "Addenda" a su catálogo". AEA 1980
- , "Scipione Compagno". Bol. Fund. Camón Aznar, 1981.
- , Buendía, R., y Morales, J. L., Jusepe Martínez y su tiempo. Cat.  
Exp. Zaragoza 1982.
- , y Gállego, J., Banco de España. Catálogo de pinturas. Madrid  
1985.
- , y Spínosa, Nicolás, La obra pictórica completa de Ribera.  
Barcelona 1979.
- Perret, Pedro, Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de Escorial.  
Madrid 1589.
- Peters, Hans, "Deutsche Landschaft in der Holländischen Malerei"  
Pantheon 1939,
- Philippot, Paul, "La fin du XVe siècle et les origins d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays Bas". Bull. Mus. Roy. B. A. Belgique, 1962.
- Picón, Jacinto Octavio, Vida y obras de Don Diego Velázquez.  
Madrid 1899.
- Piovene, G., y Marini, R., La obra pictórica completa del Veronés.  
Barcelona 1976.
- Piper, David, et al., The Genius of British Painting. Londres 1976.
- Pita Andrade, José Manuel, "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio". AEA, 1952.
- , "Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la Casa de Alba". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- Pla Cargol, Joaquín, Carreño, Coello, Pantoja y Valdés Leal.  
Girona 1955.
- Plinio el Viejo, Storia delle arti antiche. Ed. bilingüe.  
Roma 1646.
- Plunien, Eo, "Die ideale landschaft". Weltkunst, 1981.

- Poetas líricos de los siglos XVI y XVII. Madrid, B.A.E. 32/42.
- Polentinos, conde de, "Antiguas huertas y jardines madrileños".  
AE, 1947.
- Polo de Medina. Tercer centenario. Murcia 1976.
- Pompey, Francisco, "Juan de Valdés Leal". Temas españoles, 1955.
- , "El paisaje español en la pintura", Temas esp., 1956.
- Pontier, Henri, Musée d'Aix. Aix 1900.
- Pope-Hennessy, John, Raphael. Londres s.a.
- y Christiansen, K., "Secular painting in 15th century Tuscany".  
The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1980.
- Popham, A.E., "Parmigianino as a landscape draughtsman". Art Quarterly, 1957.1.
- Posher, Donald, Annibale Carracci (2 tomos). Londres 1971.
- Poussin, Nicolas, Lettres. París 1929.
- El Prado disperso. en el Bol. del Museo del Prado desde 1980.
- Prast, Antonio, "El taller de esculturas del palacio de Valsain".  
La Esfera, 1929.
- Praz, Mario, Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e  
barocco. Milán 1955.
- Preciado de la Vega, Francisco, Carta a Gio.B.Ponfredi sobre la  
pintura española. En Sánchez Cantón, Fuentes, V. Madrid  
1941.
- , La Arcadia Pictórica. En Sánchez Cantón, Fuentes, V. Madrid  
1941.
- Puente, Joaquín de la , "Dos ensayos sobre Velázquez". AE, 1961.
- , "El realismo y Velázquez. (Para una teoría de la realidad en  
el arte)". AE, 1961/62.
- Pulido y Pulido, Tomás, Datos para la historianartística cacereña.  
(Repertorio de artistas). Cáceres 1980.
- Van Puyvelde, Leo, "Zwei Werke von Hercules Seghers". Pantheon 1933.
- , "L'atelier et les collaborateurs de Rubens". Gaz. B.A., 1949.
- , La peinture flamande à Rome. Bruselas 1950.
- , "Un paysage avec Saint Christophe de Pierre Brueghel  
l'Ancien". Pantheon, 1960.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, Obras Completas (2 tomos).  
Madrid 1966.
- Quintero, Pelayo, "Masación de las pinturas del Pardo". Bol. Soc.  
Exp. Exc., 1904.
- Read, Herbert, Arte y sociedad. Barcelona 1973.



- Réau, Louis, "L'enigme de "Monsù Desiderio" ". Gaz. B.A.
- Revel, Jean-François, "La peinture espagnole en France". L'Oeil 1962.
- Revesi Brutti, Ottavio, Archisesto. Vicenza 1627.
- Reynolds, Graham, "English Landscape 1630-1850". Apollo, 1977.
- Richardson, E.P., "From old Bruegel to Van Goyen". Art Quarterly 1938.
- Richert, Gertrud, "Juan Valdés ~~leal~~, Murillos grösser Zeitgenosse in Sevilla. Pantheon, 1936.
- Rickert, Margaret, Painting in Britain. The Middle Ages. Londres 1954.
- Rico de Estasen, José, "El coronel Montesinos y su colección de pinturas". Rev. Ideas Est., 1976.
- Rinaldis, Alfo de, La Galleria Borguese in Roma. Roma. 1935.
- , Neapolitan painting of the Seicento. Nueva York 1976.
- Rizzi, Juan, Tratado de la Pintura Sabia. En Tormo y Monzó, E., La vida y obra de Juan Ricci, tomo I. Madrid 1930.
- Rizzo, G.E., La pittura ellenistico-romana. Milán 1929.
- Robert-Jones, Philippe, "Les Brueghel, l'homme et la nature" L'Oeil, 1980.
- Robertson, Martin, Greek Painting. Ginebra 1939.
- Rodríguez García de Ceballos, Alfonso, "El manierismo como constante o como estilo". Rev. Ideas Est., 1975.
- Rodríguez de Rivas, Mariano, "Condiciones sociales de los artistas en los pasados tiempos. Índice del siglo XV al XIX". AE, 1941.
- Rogner & Bernhard, Jacques Callot. Das gesamte Werk in zwei Bänden. Munich 1971.
- Roh, Franz, "Altdorfer". L'Oeil, 1955.
- Roli, Renato, Poussin, Buenos Aires 1968.
- Romdahl, Axel L., "Pieter Brueghel der Älgere und sein Kunstschaffen". Jahrbuch Kunsthist. Samm. Allerhöchster Kais., 1905.
- Romero de Torres, Enrique, "Valdés ~~leal~~, cuadros y dibujos inéditos de este pintor". Museum, 1911.
- Roschach, Ernest, Catalogue des collections de peinture du Musée de Toulouse. Toulouse 1920.
- Rosenberg, Pierre. France in the Golden Age. Nueva York 1982.

- 685
- Rosenberg, Jakob, Rembrandt. Life and Work. Londres 1964.
- Rossi, Sergio, "Sociologia dell'arte e marxismo". Studi in onore di Giulio Carlo Argan, II. Roma 1984.
- Röthlisberger, Marcel, Claude Lorrain (2 tomos). Londres 1961.
- , Cavalier Pietro Tempesta and his time. Haarlem 1970.
- , "Nuovi aspetti di Claude Lorrain". Paragone 1972.
- , "Additional works by Goffredo Wals and Claude Lorrain". Burl. Mag., 1979.
- y Cecchi, Doretta, La obra pictórica completa de Claudio de Lorena. Barcelona 1982.
- Rosenthal, Michael, British Landscape Painting. Oxford 1982.
- Rotondi, Pasquale, La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova. Milán 1967.
- Rouchés, Gabriel, "Le paysage chez les peintres de l'école bolognaise. I. Les Carrache. II. Les disciples des Carrache." Gaz. B.A., 1921.
- Ruiz de Alarcón, Juan, Obras dramáticas. Madrid, B.A.E., 20.
- Ruiz Lagos, Manuel, "Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico". Segismundo, 1966.
- Sainz Rodríguez, Pedro, Evolución de las ideas sobre la decadencia española. Madrid 1962.
- Salas, Xavier de, "Una carta del pintor Mazo. Sobre Mazo". AEA, 1931.
- , "Rembradt. Holanda conmemora los 350 años de su nacimiento". Goya, 1956.
- , "The Velázquez Exhibition en Madrid". Burl. Mag., 1961.
- , "Inventario de las pinturas de la colección de Don Valentín Cardenera". AEA, 1965.
- , Studia Rubenniana II: Rubens y Velázquez. Madrid 1977.
- , Museo del Prado. Adquisiciones de 1969 a 1977. Madrid 1978.
- Salerno, Luigi, "Seventeenth century English literature on painting". Burl. Mag., 1951.
- , Salvator Rosa. Milán 1963.
- , L'opera completa di Salvator Rosa. Milán 1975.
- , Pittori di paesaggio del Seicento a Roma (3 tomos). Roma 1978.
- Saltillo, marqués del, Mr. Frédéric Quilliet, comisario de Bellas Artes del gobierno intruso (1808-1814). Madrid 1933.
- , "Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel". AE, 1944.
- , "Colecciones madrileñas de pinturas: la de D. Serafín García de la Huerta (1840)". AE, 1951.

- , "Artistas madrileños (1592-1850)" Bol. Soc. Esp. Exc., 1953.
- , "La huerta de Juan Fernández y otras casas de recreo madrileñas". Bol. Ac. Historia, 1954.
- Sánchez, Alberto, "El paisaje manchego en el Quijote". Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Tomo III. Granada 1979.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier, "Los pintores de cámara de los reyes de España". Bol. Soc. Esp. Exc., 1905.
- , Catálogo de las pinturas del Instituto Valencia de Don Juan. Madrid 1923.
- , La librería de Velázquez. Madrid 1925.
- , "Sobre Mazo". AEAA, 1931.
- , Fuentes literarias para la historia del arte español. Madrid 1933.
- , "Cómo vivía Velázquez". AEA 1942.
- , La espiritualidad de Velázquez. Oviedo 1943.
- , La primera colección española de cuadros y estatuas que tuvo catálogo. Madrid 1943.
- , "Pedro Ruiz González, pintor de la escuela de Madrid". AE, 1943.
- , Pinturas y esculturas de colecciones malagueñas. Madrid 1944.
- , Los retratos de los reyes de España. Barcelona 1948.
- , "Las adquisiciones del Museo del Prado en los años 1952 y 1953". AEA, 1954.
- , La colección Cambó. Barcelona 1955.
- , "Los libros españoles que poseyó Velázquez". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- , Velázquez y "lo clásico". Madrid 1961.
- , Adquisiciones del Museo del Prado (1956-1962). AEA, 1962.
- , Velázquez íntimo. Barcelona 1962.
- , El Prado. Barcelona 1972.
- et al., La Casa de Lope de Vega. Madrid 1962.
- Sánchez Moreno, José, El pintor Senén Vila (1640?-1707). Murcia 1949.
- Sánchez de Palacios, Mariano, Un pintor y arquitecto de la corte de Carlos II. José Jiménez Bonoso. Madrid 1977.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Art and society. Essays on marxist Aesthetics. Londres 1979.
- Sandart, Joachim von, Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Munich 1925.
- Dos Santos, Reynaldo, "O subjetivismo de Velázquez". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.

- Santos Torroella, R., "John Constable y sus conferencias sobre la historia del paisaje". Gobalto, 1947.
- Sanz, M<sup>a</sup> J., y Dabrio, M<sup>a</sup> T., "Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas". Arch. Hisp., 1974.
- Sanz-Pastor, Consuelo, Museos y colecciones de España, Madrid 1969.
- Saralegui, Leandro de, "Visitando colecciones: la de la marquesa viuda de Benicarló". AE, 1944.
- Scamozzi, Dell'idea dell'architettura.
- Schaar, Eckhard, "Poelenburgh und Breenbergh in Italien und ein Bild Elsheimers". Mitteil. Kunsthist. Inst. Florenz, 1959.
- , "Zu den Landschaftsgemälden Agostino Tassis". Mitteil. Kunsthist. Instit. Florenz, 159.
- , "L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio". Bemerkungen zu Gemälden Italienisches Meister auf der Ausstellung in Bologna. Zeitschrift für Kunstgesch., 1903.
- Schaeffer, August, "Die Landschaften der Gemälde-Galerie des Allerhöchsten Kaiserhauses". Jahrbuch der Kunsthist. Samm. der Allerhöchs. Kaiserhauses, 1891.
- Schefold, Karl, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte. Basilea 1952.
- , "Origins of Roman landscape painting". Art Bull., 1960.
- Schelling, Friedrich, La relación de las artes figurativas con la Naturaleza. Madrid 1980.
- Schlosser, Julius, La literatura artística. Madrid 1976.
- Schmidt, Alfred, "La relación hombre-naturaleza en Marx". El marxismo en España. Madrid 1984.
- Schneider, Pierre, "Poussin ou le voir et le savoir". Gaz. B. A., 1962.
- Schreiner, Ludwig, "Die Entwicklung des Landschaftsbildes in Niedersachsen von der Gotik zum 20. Jahrhundert". Weltkunst, 1978.
- Schubring, Paul, "Neugefundene Cassonbilder". Zeitschrift zu bildende Kunst, 1925-26.
- Schweers, Hans F., Gemälde in deutschen Museen (2 tomos). Munich 1981.
- Sciascia, L., y Wandel, G., La obra pictórica completa de Antonello da Messina. Barcelona 1974.
- Sciolla, Gianni Carlo, Letteratura artistica dell'età barocca. Antologia di testi. Turin 1983.
- Sebastián, Santiago, "Arte". Baleares. Tierras de España. Madrid 1974.
- , Arte y humanismo. Madrid 1978.
- Seidel, M, Y Marijnissen, R.H., Hieronymus Bosch. Ginebra 1972.

- Sentenach, Narciso, "Adiciones y notas al Catálogo del Museo del Prado". Bol. Soc. Esp. Exc., 1904.
- Sepúlveda, Ricardo, Madrid viejo. Crónicas, avisos, costumbres, leyendas y descripciones de la Villa y Corte en los siglos pasados. Madrid 1887.
- Serlio, Tutte l'opere d'Architettura et Prospettiva. Venecia 1619.
- Serra, Luigi, Il Domenichino, Roma 1909.
- Serrera, Juan Miguel, "Una Riña de pícaros de Matías Jimeno". AEA, 1979.
- Sérullaz, M., "Velázquez, precursor del impresionismo". Jardin des Arts, 1961.
- , Velázquez. Nueva York 1981.
- Sigüenza, fray José de, Historia del Monasterio del Escorial. Madrid 1657 y 1881.
- Simmel, J., "las ruinas". Cultura femenina y otros ensayos. Madrid 1934.
- Sip, Jaromír, "Die Paradieses-Vision in den Gemälden Roelandt Saverys". Jahrbuch Kunsthist.Samm. in Wien, 1969.
- Slive, Seymour, "Notes on the relationship of Protestantism to seventeenth century Dutch painting". Art Quarterly, 1956.
- Slyus, Félix, Didier Barra et François Nomé, dits Monsù Desiderio. París 1961.
- Smith, Michael Q., "Carpaccio's Hunt in the Lagoon". Apollo, 1974.
- Soehner, Hallnor, "Der Stand der Velazquez-Forschung". Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1951.
- , "Velazquez und Italien". Zeitschrift für Kunstgesch., 1955.
- , Alte Pinakothek München. Spanische Meister. Munich 1963.
- Somof, A., Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux. San Petersburg 1909.
- Soria, Martin S., "Some Flemish sources of baroque painting in Spain". Art Bull., 1948.
- , "José Leonardo, Velázquez's best disciple". Art Quart., 1950.
- , "Andrea di Lione. A master of the bucolic scene". Art Quart. 1960.
- , "Velázquez and Vedute Painting in Italy and Spain 1620-1750". Arte Antica e Moderna, 1961.
- y Kubler, G., Art and Architecture in Spain and Portugal 1500-1800. Londres 1959.
- Soto de Rojas, Pedro, Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis. Madrid 1981.
- Souillé, L., Tableaux et dessins espagnols dans les ventes de collections 1801-1912. (3 tomos; manuscrito).

- Spear, Richard S., Domenichino (2 tomos). Londres 1982.
- A Stag-Hunt of King Philip IV of Spain by Diego Velázquez. Paris 1913.
- Stechow, Wolfgang, "Bartolomeus Breenbergh, Landschafts- und Historienmaler". Jahrbuch König. Preusz. Kunstsamm., 1930.
- , Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century. Londres 1966
- , "Bartolomé Esteban Murillo. Labansearching for his stolen household gods in Rachel's tent". Bull. Cleveland Mus. Art, 1966.
- , Rubens and the Classical Tradition. Cambridge, Mass., 1968.
- Steeffel, Jr., Lawrence D., "A neglected shadow in Poussin's El in Arcadia ego". Art Bull., 1975.
- Steingraber, Erich, Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei. Munich 1985.
- Sterling, Charles, La peinture française et la peinture espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle: affinités et échanges. Velázquez. Son temps, son influence. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez. Paris 1960.
- , y Benesch, Otto, "Neue Gemälde des Cornelis van Dalem. I. Ein Frühwerk im Prado. II. Der Göttermahl der Liechtensteingalerie". Jahrbuch König. Preusz. Kunstsamm., 1933.
- Stevenson, R.A.M., Velázquez. Londres 1962.
- Stirling-Maxwell, Sir William, Annals of the artists of Spain (tomos II a IV). Londres 1891.
- Subías Galter, Juan, "Velázquez y sus comentaristas". Estudios velazqueños. III Centenario de Velázquez. Barcelona 1962.
- Sutton, Denis, "Artisti nella Roma seicentesca". Paragone, 1955.
- , "Il paesaggio ideale e classico". Arte figurativa, 1960.
- , "El paisaje en la pintura del siglo XVII". Goya, 1961.
- , "Garspard Dughet: some aspects of his art". Gaz. B.A., 1962.
- Taggard, Mindy N., The narrative biblical series in seventeenth century Spanish painting.: Murillo's "Life of Jacob" and "The prodigal son". Tesis doctoral, Univ. Kansas, 1985.
- Tapié, Victor L., Barroco y Clasicismo. Madrid 1978.
- Tea, Eva, La Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Roma 1932.
- Van Térey, Gabriel, Die Gemäldegalerie des Museum... in Budapest. Berlin 1916.
- Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Leipzig 1907-1950.
- Thiery, Ivonne, Les peintres flamands de paysage au XVII<sup>e</sup> siècle. Bruselas s.a.

- , "Notes au sujet des paysages de Joos de Momper II". Bull. Musées Roy. B.A. de Belg., 1967.
- Thomas, Denis, "Claude Lorrain and English Landscape". The Connoisseur, 1969.
- Thuillier, Jacques, La obra pictórica completa de Poussin. Barcelona 1975.
- Tietze, Hans, Treasures of the great National Galleries. Londres 1955.
- Tietze-Conrat, E., "Das erste moderne Landschaftsbild". Pantheon, 1935.
- , "Titian as a landscape painter". Gaz. B.A., 1955.
- Tintelnot, Hans, "Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica del Barocco". Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma 1955.
- Tirso de Molina, Obras Completas (3 tomos). Madrid 1956.
- De Tolnay, Charles, Hieronymus Bosch. Londres 1975.
- Tomás y Valiente, F., et al., La España de Felipe IV. Historia de España dirigida por Menéndez Pidal. Madrid 1982.
- Tormo, Elías, "Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el Poeta del Palacio y el Pintor". Bol. Soc. Esp. Exc., 1911.
- , Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Madrid 1912.
- , "La Galería de cuadros del incendiado Palacio de Justicia". Bol. Soc. Esp. Exc., 1915.
- , Antonio de Pereda. Valladolid 1916.
- , En las Descalzas Reales (2 tomos). Madrid 1917 y 1946.
- , "Mateo Cerezo". AEAA, 1927.
- , "Aranjuez". Bol. Soc. Esp. Exc., 1930.
- , Valencia: Los Museos. Valencia 1932.
- Torrallba Soriano, F., et al., Aragón. Tierras de España. Madrid 1977.
- Torres Delgado, Cristóbal, "Granada y su reino en la poesía barroca". Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, III. Granada 1979.
- Torres Martín, Ramón, "Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán". Rev. de Est. Extremeños, 1964-65.
- Tovar, Virginia, Arquitectura madrileña del siglo XVII. Madrid 1983.
- Tramoyeres Blasco, L., Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII. Madrid 1912.
- Triadó, Joan-Ramon, "La influencia flamenca en los bodegones de Juan van der Hamen y León". Actas del XXIII

Congreso Internacional de Historia del Arte: España  
entre el Mediterráneo y el Atlántico, tomo III.  
Granada 1974.

- , "Juan van der Hamen, bodegonista". Estudios Pro Arte, 1975.
- , Història de l'art català. V: L'època del barroc. Barcelona 1984.
- Trotsky, León, Sobre arte y cultura. Madrid 1973.
- Tse Tung, Mao, Conferencias en el Foro de Yenán sobre arte y literatura. Obras Escogidas, III. Pekín 1953.
- Turner, A. Richard, "Two landscapes in Renaissance Rome".  
Art Bull., 1961.
- , "The genesis of a Carracci landscape". Art Quart., 1961.
- , "Garofalo and a "Capriccio alla Fiamminga" ". Paragone, 1965.
- Ungaretti, G., y Bianconi, P., La obra pictórica completa de Vermeer. Barcelona 1968.
- Urrea, Jesús, Varia. Precisiones sobre Vicente Carducho. Más obras de pintores menores madrileños: José García Hidalgo y Diego González de Vega. Valladolid 1976.
- , La pintura del siglo XVII en León. León 1977.
- , La pintura en Valladolid en el siglo XVII. Valladolid s.a.
- y Valdivieso, Enrique, "Catálogo de pinturas de la Catedral de Valladolid". BSAA, 1970.
- Uztarroz, Juan Andrés de, y Lastanosa, Vincencio Juan de, Descripciones de la Casa de Lastanosa en Huesca. En Sánchez Cantón, Fuentes, V, Madrid 1941.
- Vaes, Maurice, "'Prospettiva di mare" de Paul Bril au Musée de l'Ambrosienne". Mélanges Hulin de Loo. Bruselas y París 1931.
- Valdivieso, Enrique, La pintura en Valladolid en el siglo XVII.  
Valladolid 1971.
- , Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla. Sevilla 1978.
- , "Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas". Bol.M.Prado, 1982.
- , "Aportaciones al conocimiento de los discípulos y seguidores de Murillo". Goya 1982.
- , "Vicente Cieza, pintor de perspectivas", BSAA, 1987.
- y Serrera, J.M., Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla. Sevilla 1979.
- , y Serrera, Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII.  
Madrid 1985.
- Valentiner, W.R., "Rembrandt's landscape with a country house"  
Art Quart., 1951.
- Valverde Madrid, José, Antonio del Castillo. Córdoba 1961.



- , "Dos pintores sevillanos en Córdoba: Sarabia y Valdés Leal".  
Arch. Hisp., 1963.
- , El pintor Juan de Alfaro. Sevilla 1974.
- , "Artistas giennenses en el barroco cordobés". Bol. Inst. Est. Giennenses, XXXIII.
- Van Mander, Carl, Le Livre des Peintres (2 tomos). París 1884.
- Vázquez de Prada, Valentín, "La España que vio Velázquez". Estudios velazqueños. III Centenario de Velázquez. Barcelona 196".
- Vega, Garcilaso de la, Poesías castellanas completas. Madrid 1972.
- Vega y Carpio, Lope, Obras dramáticas (13 tomos). Real Academia Española. Madrid 1916-1930.
- , Obras Escogidas (3 tomos). Aguilar, Madrid, 1961-62.
- Velasco, Miguel, "Iconografía y transformaciones del Alcázar de Madrid. (De la Exposición del Antiguo Madrid)". AE, 1927.
- Velasco-Rodríguez, Victoriano, Catálogo-inventario del Museo Provincial de Bellas Artes de Zamora. Zamora 1968.
- Vélez de Guevara, Luis, El diablo cojuelo. Madrid 1969.
- Venturi, Adolfo, Storia dell'arte italiana (IX, 7 tomos). Milán 1907.
- Verdi, Richard, "On the critical fortunes and misfortunes of Poussin's "Arcadia" ". Burl Mag., 1979.
- , "Poussin's "Deluge": the Aftermath". Burl. Mag., 1981.
- Vergara, Lisa, Rubens and the poetics of landscape. Yale 1982.
- Viardot, Louis, Les merveilles de la peinture. París 1869.
- Vicens Vives, Jaime, Historia General Moderna (2 tomos). Barcelona 1974.
- Vignola, Tratado práctico elemental de arquitectura o Estudio de los cinco órdenes. México 1965.
- Vilar, Pierre, Historia de España. París 1975.
- Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre. I. París 1873.
- Vinci, Leonardo da, Tratado de la Pintura. Madrid 1964.
- , The literary works of —, compiled & edited by Jean Paul Richter (2 tomos). Londres 1970.
- Viñas Mey, Carmelo, El problema de la tierra en España de los siglos XVI-XVII. Madrid 1941.
- Viñaza, conde de la, Adiciones al Diccionario histórico... de Ceán Bermúdez. Madrid 1889.
- Viola, Della Architettura. Padua 1629.
- Vitruvio, Los Diez Libros de la Arquitectura. Madrid 1980.
- Vitry, Paul, Le Musée d'Orléans. París 1922.
- Voss, Hermann, "Meisterwerke der Handschachtsmalerei. Zur III. Sonderausstellung der Staatlichen Museen Berlin". Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1932.

- , "Zur Kritik des Velázquez-Werkes". Jahrbuch König. Preusz. Kunstsamm., 1932.
- Vries, Vredeman de, Artis perspectivae plurium generum elegantissimae formulae. Ambers 1568.
- , Variae Architecturae Formae. Ambers 1701.
- , Caryatidum vulgus thermas vocat sive athlanticum multiformium.
- , Theatrum vitae humanae aeneis tabulis...
- , Samuel Marolois. Fortification ou architecture militaire. Amsterdam 1651.
- (y Hondius), Perspectiva artis pars prior. 1605.
- (y Hondius), Architectura, dat is Baukunst. Amsterdam 1627.
- (y Hondius), L'architecture contenant la toscane... Amsterdam 1638.
- Waagen, Treasures of art in Great Britain (4 tomos). Londres 1854.
- Waddingham, Malcom R., "Notes on Agostino Tassi". Paragone, 1962.
- Walker, John, "Velázquez and visualistic painting". Varia Velazqueña, I. Madrid 1960.
- Wankmüller, Rike, "Zur Farbgebung einiger Landschaftsradiierung von Hercules Seghers". Pantheon, 1969.
- Waterhouse, Ellis, Painting in Britain. 1530-1790. Londres 1953.
- , Italian Baroque painting. Londres 1962.
- , The James A. de Rothschild Collection at Waddeson Manor. Paintings. Londres 1967.
- Wauters, A.J., Catalogue... des tableaux anciens du Musée de Bruxelles. Bruselas 1908.
- Weber, Max, La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Barcelona 1975.
- Weisbach, Werner, El Barroco, arte de la Contrarreforma. Madrid 1942.
- Weizsäcker, Heinrich, "Ein Elsheimer im Prado zu Madrid". Zeitschrift zu bildende Kunst, 1925-6.
- Wellington, Evelyn, A descriptive and historical catalogue of the collection... at Apsley House. Londres 1901.
- Wetthey, Harold E., Alonso Cano. Painter. Sculptor. Architect. Princeton 1955.
- , Alonso Cano, pintor, Madrid 1958.
- White, Christopher, "The travels of Albrecht Dürer". Apollo, 1971.
- Whitfield, Clovis, "Nicolas Poussin's "Orage" and "Temps calme" ". Burl. Mag., 1976.
- , "Poussin early landscapes". Burl. Mag., 1979.
- , "Early landscapes by Annibale Carracci". Pantheon, 1980.

- 692
- Wied, Alexander, "Lucas ~~van~~ Valckenborgh", Jahrbuch der Kunsthist.  
Samm. in Wien, 1971.
- Winckelmann, J.J., Historia del Arte en la Antigüedad. Madrid 1955.
- Wind, Barry, "Naturalism, decorum and bel idea in seventeenth  
century Spain and Italy". Marsyas, 1969.
- , Giorgione's Tempestà. Oxford 1969.
- , Los misterios paganos del Renacimiento. Barcelona 1972.
- Winkler, Friedrich, "Der unbekante Sebastian Vrancx". Pantheon, 1964.
- Winner, Matthias, "Neubestimmtes und Unbestimmtes im zeichnerischen  
Werk van Jan Brueghel d. A", Jahrbuch der Berl. Museen, 1972.
- Winzinger, Franz, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Munich 1975.
- Wittkower, R. y M., Nacidos bajo el signo de Saturno. Madrid 1982.
- Wölfflin, Heinrich, Conceptos fundamentales en la Historia del  
Arte. Madrid 1936.
- Wright, Lawrence, Perspective in Perspective. Londres 1983.
- Ximénez, Andrés, Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo  
del Escorial. Madrid 1764.
- Young, Eric, "Four centuries of Spanish painting at the Bowes  
Museum". The Connoisseur, 1967.
- , "Cuadros poco conocidos del Bowes Museum". AEA, 1967.
- , "Spanish painting in the John G. Johnson Collection, Phila-  
delphia". Apollo, 1977.
- Zampa, G., y Ottino della Chiesa, A., La obra pictórica completa  
de Durero. Barcelona 1970.
- Zampetti, Pietro, "Postille alla Mostra di Giorgione". Arte  
Veneta, 1955.
- , Jacopo Bassano, Roma 1958.
- Zarco Cuevas, J., Pintores italianos en El Escorial. Madrid 1932.
- , Pintores españoles en El Escorial. Madrid 1931.
- Zava Bocazzi, Franca, Mantegna. Madrid 1972.
- Zeri, Federico, La Galleria Spada in Roma. Florencia 1954.
- Ziff, Jerrold, "Backgrounds. Introduction of Architecture and  
Landscape: a lecture by J.M.W. Turner". Journal of the Warburg.  
1963.
- Zuccaro, Federico, Scritti d'arte. Florencia 1961.
- Zuera Torrens, Francisco, Antonio del Castillo. Un gran pintor  
del Barroco. Córdoba 1982.

=====.

